



REVISTA TRIMESTRAL DEL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA

Nº 3. Invierno 89/90

350 Ptas.

RETRATO DE ANTONIO SAURA

Z-567



ARTE EN IBEROAMÉRICA

¡HIJA! ¿ME DAS LA PAGA?



A.B.E. 17686. Siempre que se cumplan los requisitos previstos en el Real Decreto 1307/88 de planes y fondos de pensiones.

Que tu hija te pida la paga del domingo es lo más normal del mundo. ¿Te imaginas pidiéndosela tú, el día de mañana? Ahora el Grupo Santander ha creado Soluciones de Futuro.

Combinación perfecta de planes de pensión, jubilación y ahorro. Tres sistemas combinados a tu medida: Plan de Pensión, Plan Presente y Futuro y Plan Génesis 1+2+3. Ven al Grupo

Santander y te daremos una Solución de Futuro. Sólo la tuya. Sólo en el Grupo Santander.



**Grupo
Santander**

RS

Nº 3 Invierno 89/90

Director del Centro de Arte
Reina Sofía:
TOMÁS LLORENS

Dirección
JOAN ÁLVAREZ

Subdirección
PEPA ROMA
MANUEL COLOMINA

Han colaborado en este número
David Casado, Maite Ricart,
Teresa Pérez - Jofre, Rosa
Rivas, Dawn Ades, Luis
Pasamar, Marie - Loup Sougez
y Miguel Logroño.

Fotografías: José Loren, Miguel
González, Jesús Ciscar, Teresa
Peyrí.

Dirección de Arte
MARÍA J. VELASCO JUEZ

Revisión de textos
Raimundo Sanz Fernández
Secretaría de Redacción
Carmen Alarcón
Suscripciones
Alicia Pajarín
Santa Isabel, 52. 28012 MADRID.
Teléfono: 91 / 467 50 62
© Textos y edición
Centro de Arte Reina Sofía
Ministerio de Cultura

"RS" no comparte necesariamente
las opiniones expresadas por sus
colaboradores.

PRODUCCIÓN Y REALIZACIÓN:

Progresia (GRUPO PRISA)

Director
JAVIER ANGULO

Publicidad: Miguel
Yuste, 40, 5ª
28037 MADRID.
Tel.: 91 / 327 04 82

Fotomecánica: FOTOMÁTICA.
Cronos, 8, 3. 28037 MADRID.

Impresión y encuadernación:
MATEU Y CROMO, ARTES GRÁFICAS.
Ctra. de Fuenlabrada, s/n. Pinto (MADRID).

NIPO. 301-89-005-2

MINISTERIO DE CULTURA

METIDOS de lleno en la cuenta atrás de lo que será el gran acontecimiento conmemorativo del quinto centenario del descubrimiento de las tierras americanas, una iniciativa básicamente inglesa ha logrado reunir una soberbia colección de obras de arte y documentos para *iluminar* la evolución del arte en aquel continente desde los días de la independencia hasta la actualidad.

Por su interés, la muestra de la Hayward Gallery de Londres viajó hasta el Moderna Museet de Estocolmo y ahora puede verse en las salas del Palacio de Velázquez. La colaboración entre el Centro de Arte Reina Sofía y la Comisión del Quinto Centenario, ha sido crucial para traer hasta Madrid *Arte en Iberoamérica*.

Aprovechando el estudio de la profesora Dawn Ades, editado como catálogo de la exposición, RS ofrece a sus lectores el capítulo dedicado a los años cruciales en que la renovación vanguardista europea penetra en los países latinoamericanos de la mano de artistas como Diego Rivera, Xul Solar, Amalia Peláez y Joaquín Torres-García, dando, en muchas ocasiones, un desarrollo a la matriz estética conocida en Madrid o París.

Las salas del Centro de Arte Reina Sofía ofrecen al público la primera exposición de carácter antológico dedicada al pintor Antonio Saura. Diseñada por Rainer Michael Mason, la muestra abarca un extenso período (1956-1982) de la producción del fundador de El Paso, nucleada en torno a cuatro de los temas constantes en su obra.

Con este motivo, la revista ha encargado al crítico Pablo Jiménez una extensa entrevista con Antonio Saura, en la que se repasan las grandes líneas de su evolución hasta completar un a modo de autorretrato levemente imaginario, que hemos querido completar con la visión penetrante y cálida de Antonio Pérez, amigo íntimo del pintor y persona dotada con la sensibilidad precisa para captar los matices de la obra y de los complejos vericuetos que llevan de la tela en blanco a la imagen organizada.



Joaquín Torres-García,
Pachamama, 1942.

JOAN ÁLVAREZ

El Centro de Arte Reina Sofía, tiene proyectada la publicación de los catálogos razonados de la obra completa de (1898 - 1972) los pintores:

FRANCISCO BORES

(1898 - 1972)

MANOLO MILLARES

(Las Palmas de Gran Canarias, 1926 Madrid, 1972)

Con el objeto de facilitar el máximo de información, se ruega a los poseedores de obras de los mencionados artistas se pongan en contacto con:

H. Dechanet Bores
Moratín, 50
Tel: 429 40 44
28014 MADRID- ESPAÑA

Elvireta Escobio de Millares
Hilarión Eslava, 49
Tel: 243 70 80
28015 MADRID- ESPAÑA



CENTRO DE ARTE REINA SOFIA
Director del Centro de Documentación
Santa Isabel, 52
Tel: 467 50 62
28012, MADRID - ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA
Se garantiza total discreción

EN ESTE NÚMERO

MIRADAS

7 El proyecto del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Joaquín Sorolla: el retorno del pintor. La Fundación Pablo Picasso de Málaga. La producción de un exhaustivo documental sobre la obra *Guernica*.

DE ACTUALIDAD

16 ARTE EN IBEROAMÉRICA: LAS RAÍCES Y LA MODERNIDAD

Un recorrido de síntesis de la actividad artística en el seno de la sociedad iberoamericana desde la Independencia hasta nuestros días.

28 ANTONIO SAURA

Una entrevista y un retrato íntimo del pintor español con motivo de su recién inaugurada exposición antológica.

40 ENTRE TRES CONTINENTES

El Centro Atlántico de Arte Moderno, en Las Palmas de Gran Canaria, abre sus puertas con una exposición sobre el surrealismo.

46 EL UNIVERSO DE LA IMAGEN

Un análisis de la próxima Bienal de la Imagen en Movimiento.

ENSAYOS

50 EL LARGO VIAJE DE UN INVENTO

Un artículo de Marie-Loup Sougez que reconstruye el itinerario artístico de la fotografía a través de 150 años de existencia.

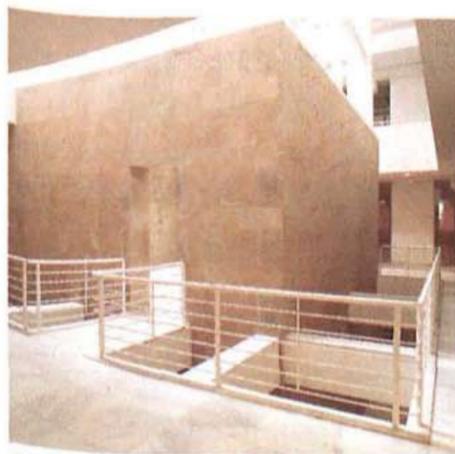
57 MUSEOS, HECHIZO DE LO ANTIGUO

Teresa Pérez-Jofre reflexiona acerca de las modificaciones experimentadas en los últimos años en el diseño y construcción de los espacios museísticos.

ARTE EN IBEROAMÉRICA



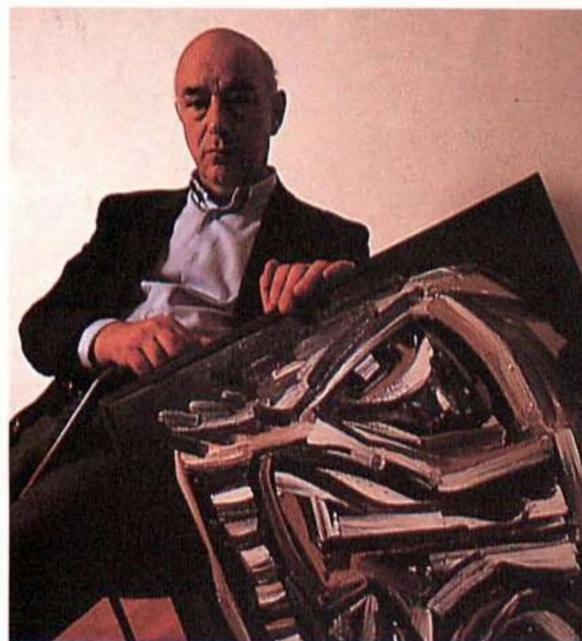
DIEGO RIBERA



CENTRO ATLÁNTICO



EL UNIVERSO DE LA IMAGEN



JESÚS CISCAR

ANTONIO SAURA

PERSONAJES

62 EDUARDO ARROYO. 64 JOAN BROSSA.

CITAS

66 Un recorrido

por las principales exposiciones que se celebran este invierno en España y en el extranjero.

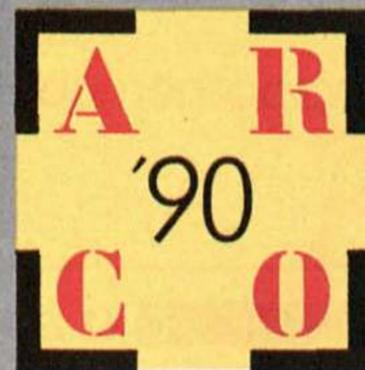
PUBLICACIONES

80 *Picasso, escritor.*

VANGUARDIA ARCO

Lo último volverá a ser lo primero. Madrid se escapa. Un año más la Vanguardia se expone en ARCO. La Feria Española de Arte Contemporáneo. Artistas y Galerías que apuestan. Los más importantes críticos y coleccionistas: el mundo de la vanguardia. Desde Nueva York a Tokio. Todo pasará por Madrid. En ARCO. Infórmese.

8-13 de febrero



Recinto Ferial de la Casa de Campo.
Avda. de Portugal, s/n. 28011 Madrid.
España. Teléfonos (91) 470 10 14 -
479 52 35 - 479 19 50. Télex: 44025
41674 IFEMA E. Fax: (91) 4643326.
E-mail: arco@ifema.es

Contrapunto

ICEX
Instituto Español
de Comercio Exterior

MINISTERIO DE CULTURA
DIRECCION GRAL. DE BELLAS ARTES Y ARCHIVOS

IBERIA


INSTITUCION FERIAL DE MADRID

MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO

BARCELONA UNE FUERZAS

MAITE RICART

CON la celebración de los Juegos Olímpicos de Barcelona, en 1992, abrirá sus puertas el Museo de Arte Contemporáneo, un proyecto largamente acariciado, cuya realización ha sido posible gracias a la decisión de las instituciones públicas y de la iniciativa privada en Cataluña, que por primera vez han unido fuerzas para dar a luz un proyecto común. El museo otorgará atención especial a la obra de los artistas catalanes, en relación con el arte internacional, y será un centro permanente de investigación.

El Museo de Arte Contemporáneo era una de las asignaturas pendientes que tenía Cataluña, a pesar de que, tradicionalmente, este país ha sido un centro generador de arte contemporáneo, que ha proyectado artistas plásticos en todo el mundo. "No se puede decir", señala Daniel Giralt-Miracle, director del museo, "que estemos huérfanos en cuanto a presencia de centros de arte contemporáneo, porque ahí están el Museo Picasso, la Fundació Miró, el Museo Dalí de Figueras o la inminente Fundació Tàpies. Sin embargo, hacía falta un centro aglutinador que, más allá de la excepcionalidad de figuras universales, mostrara una panorámica de aquello que ha sido y es el arte catalán y español del siglo XX".

"No será un museo localista", advierte

Giralt-Miracle. "Se otorgará una atención especial a la obra de los artistas catalanes, pero no se centrará exclusivamente en este aspecto. El museo nace con la vocación de ser un centro importante de presencia del arte contemporáneo, con perspectivas internacionales".

"El MAC.BA no se crea por decisión exclusiva de una administración", aclara Giralt-Miracle, "sino por la voluntad conjunta de todas las fuerzas vivas de la sociedad catalana". Existe el Consorcio del Museo de Arte Contemporáneo, cuyo objetivo es la creación y gestión del futuro centro. "Este ente público", puntualiza Giralt-Miracle, "está integrado por la Generalitat de Cataluña, en tanto que gobierno autonómico; el Ayuntamiento de Barcelona, tradicional sustentador de los museos de la ciudad, y la Fundación Museo de Arte Contemporáneo, en la que están representadas empresas y entidades patrocinadoras".

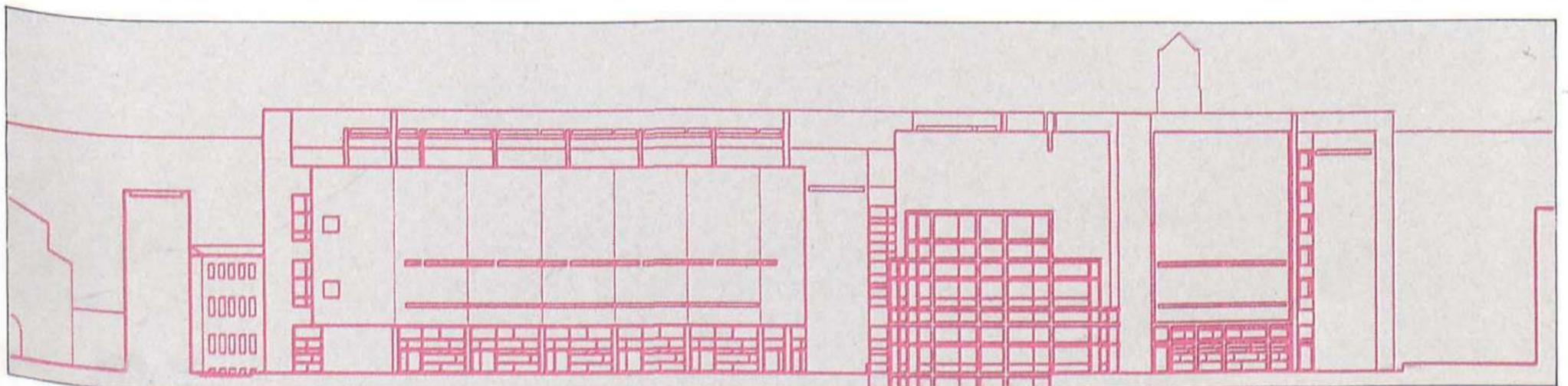
El edificio del Museo de Arte Contemporáneo se ubicará en el recinto del Centro de Cultura Contemporánea de la Casa de la Caritat, un espacio de amplia proyección cívica y cultural, que también albergará teatros y auditorios, institutos extranjeros de cultura, facultades humanísticas y un centro dedicado al estudio de la ciudad.

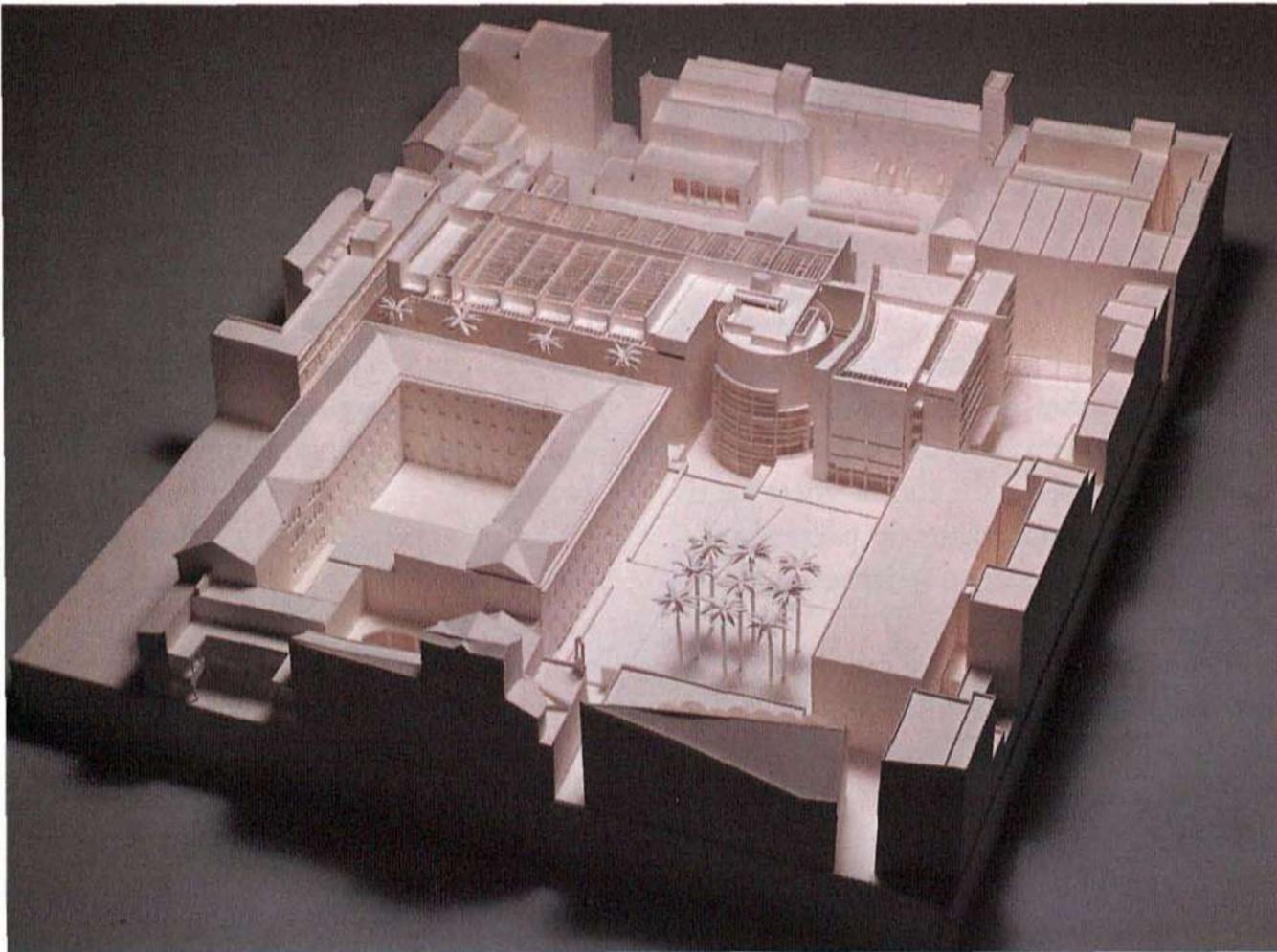
En cuanto al proyecto arquitectónico del

edificio, fue encargado a Richard Maier & Partners, ya que la experiencia del arquitecto norteamericano en el diseño de museos es tan amplia como reconocida internacionalmente. El edificio del museo, que ocupará una superficie superior a los 13.000 metros cuadrados, de los que, aproximadamente, el 50 por 100 se destinarán a exhibición pública y espacios de circulación, se distribuye en cuatro niveles y está concebido como un espacio de trazado longitudinal (de 110 x 35 metros), en el que hay inscrita una pieza de base circular que atraviesa verticalmente las cuatro plantas. A partir de esta pieza se articulan las diferentes zonas de exposición, y en las que penetra la luz natural-zenital a través de grandes tragaluces, y de una galería vertical, paralela a la fachada principal. En la actualidad, el museo no existe más que en los planos y la maqueta, pero la Fundación Museo de Arte Contemporáneo está dando pasos importantes en la adquisición de obras y en la obtención de donativos y legados que permitan crear el fondo y las colecciones del centro.

Concretamente, se han adquirido ya un centenar de piezas firmadas por artistas nacionales y extranjeros tan relevantes como Oteiza, Susana Solano, Luis Gordillo, Xavier Grau, Joan Ponç, Tàpies, Ràfols Casamada, Hernández Pijuán, Torres García, Sergi Aguilar, Joseph Beuys, Alexander Calder, Anthony Caro o Paul Klee.

Un primer paso ha cristalizado en el acuerdo firmado recientemente con la Fundació Caixa de Pensions, por el que queda establecido que 1.000 metros del espacio del museo serán utilizados para la exhibición de obra proveniente de la colección de arte con-





Vista general de la maqueta del futuro Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

temporáneo de esta entidad, que está considerada como una de las más importantes de Cataluña.

Este convenio servirá de modelo para futuros acuerdos que el museo pueda suscribir con entidades, museos o coleccionistas privados nacionales y extranjeros. “Hemos establecido ya conversaciones con una serie de coleccionistas españoles y extranjeros para intentar establecer con ellos una política de intercambios. Y por otro lado, tenemos una relación muy cordial con el Centro de Arte Reina Sofía, el IVAM, etcétera, e intentaremos trabajar en la línea de configurar con-

juntamente los proyectos y las políticas de futuro, de manera que no establezcamos museos sinónimos, sino complementarios”.

“Vamos a trabajar hacia adelante y hacia atrás”, explica Giralt-Miracle. “Hacia adelante, en la configuración de las colecciones del futuro, y hacia atrás, para reconstruir el hilo de aquello que no está documentado, historiado o representado en los museos de Barcelona”.

En este sentido, una de las novedades del museo es que consagrará un espacio en la planta baja a la exhibición de una colección viva, cambiante, pero representativa de lo

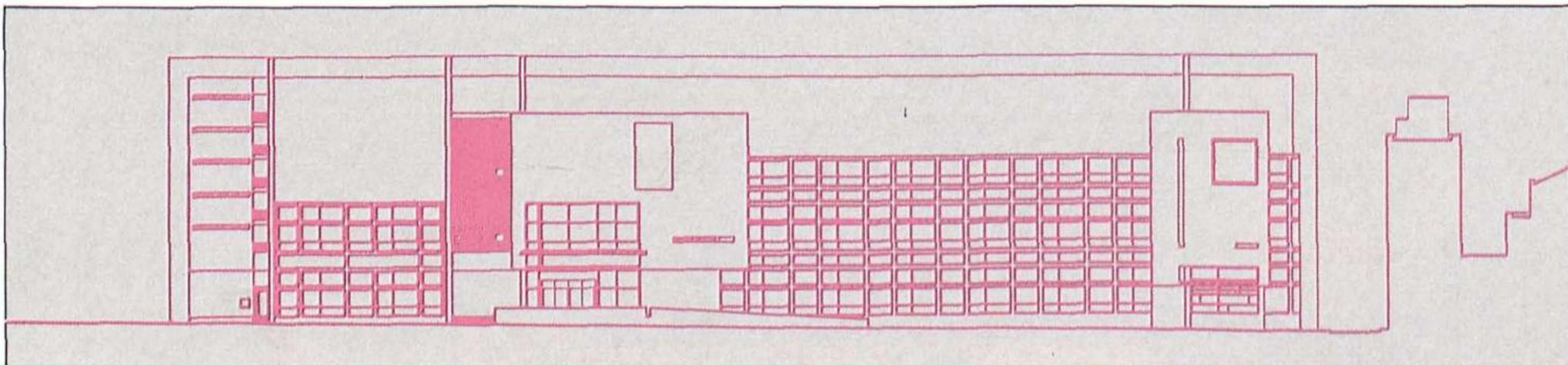
que es el diseño industrial en Cataluña. “Porque el diseño, en los últimos 20-30 años, ha aportado una dimensión estética a la vida doméstica”.

El museo se propone, a través de sus colecciones estables de la primera planta, mostrar al público la evolución del arte contemporáneo no sólo a través de la exhibición de unas piezas muy representativas de su fondo, que ocuparán el espacio más museográfico de manera rotativa, sino también con la organización de exposiciones temporales, en las que tendrá cabida todo tipo de manifestaciones, desde la pintura o escultura al vídeo, las instalaciones, performances, etcétera.

La reconstrucción de la evolución del arte contemporáneo tendrá como punto de partida la posguerra española, y además, la colección propia del MAC.BA tendrá cuatro referentes históricos indiscutibles en la obra de Picasso, Miró, Dalí y Julio González.

“El museo sólo será estático”, asegura su director, “en cuanto a sus colecciones permanentes más representativas, y dinámico en todas las otras actividades que fomente o genere. Es decir, las exposiciones de diseño serán cambiantes, ligadas a la actualidad, y las exposiciones temporales, netamente artísticas, tendrán la mayor agilidad posible en cuanto a proyección de actividades”.

Además de las salas destinadas a la colección permanente y a las exposiciones temporales, el museo contará con un servicio de educación, un taller para niños, espacios destinados a la fotografía, el vídeo y la obra gráfica, y una biblioteca o centro de documentación dotado de todos los recursos, desde libros a vídeos de arte o cintas magnetofónicas.



BRILLANTE

Lo que da valor a un diamante son los atributos propios de su naturaleza.

Perfección. Belleza. Pureza.

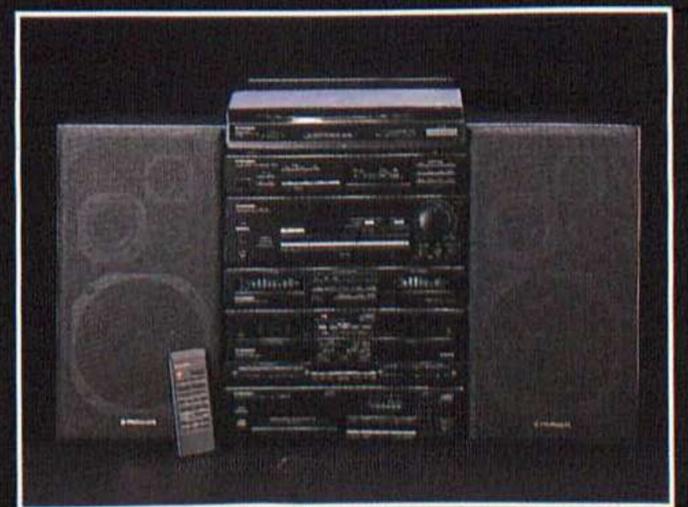
Cualidades que PIONEER ha aplicado a los más avanzados sistemas audiovisuales del momento, dando un resultado único. Brillante. Brillante, por haber alcanzado la más alta fidelidad en imagen y sonido, en toda la extensa gama de Televisores y Videos PIONEER, con pantallas acústicas compatibles, con las últimas tendencias tecnológicas incorporadas. Brillante por su sonido, puro, tanto en los últimos modelos Hi-Fi PIONEER, como en su exclusiva gama de Compact Disc, de excelente reproducción digital.

Por sus acabados, bellos, perfectos.

Por los muchos éxitos acumulados por PIONEER, fruto de su larga experiencia en el mercado.

Por todo, elegir un PIONEER hoy, es hacer una valiosa adquisición.

Brillante.



 **PIONEER**[®]
El futuro en sonido e imagen.

JOAQUIN SOROLLA

EL RETORNO DEL PINTOR

MANUEL COLOMINA

EL pintor Joaquín Sorolla y Bastida ha recuperado un notable protagonismo en la escena internacional de las artes plásticas. En el espacio de dos días del pasado mes de noviembre, dos de sus cuadros alcanzaban un precio récord en la cotización del artista dentro y fuera de nuestro país. Pocas fechas después, el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) inauguraba una exposición antológica del artista. Sesenta y seis lienzos de muy diversas procedencias y 30 apuntes, que son unos pequeños bocetos al óleo de máxima importancia para la comprensión del universo plástico del pintor, conforman la muestra más notable de Sorolla exhibida en nuestro país desde 1963, año éste en que se celebró en Madrid una gran exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento.



Sorolla, María
en *La Granja*,
1907. Ó/lienzo.

Toros a enganchar la barca, un óleo sobre tela de 100,5 x 130 cm, fue adjudicado en 750.000 libras (142 millones de pesetas) a un coleccionista privado de nuestro país, durante una subasta de arte español del siglo XIX organizada por Sotheby's en Londres. El cuadro fue pintado por Sorolla en 1910 y está firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo. Figuró en las exposiciones del artista en Chicago y Saint Louis un año después. Fue vendido en 1912, por 6.000 pesetas, a Mr. Roland Knoedler, de París. Más tarde pasaría a formar parte de la colección de Oscar B. Cintas, de La Habana, y poste-



riormente, de la colección de pintura española del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. En 1985 se pudo ver en España, formando parte de la exposición *Los Sorolla de La Habana*.

Dos años más tarde, la acuciante necesi-

dad de divisas del régimen de Fidel Castro forzó que la dirección del Patrimonio Cultural Cubano autorizase la venta de algunos valiosos fondos, incluidos varios lienzos del pintor valenciano. Curiosamente, esta singular procedencia del cuadro ha impedido que alcanzase una mayor cotización y, muy probablemente, que tuviese un destino muy distinto.

El mantenimiento, por parte del Gobierno norteamericano, del boicoteo económico al régimen castrista, impide a sus ciudadanos la adquisición legal de cualquier tipo de bienes procedentes de la isla, lo que excluía de la puja a importantes coleccionistas de aquel país.

El desconocido coleccionista español al que se adjudicó el cuadro efectuó su puja por teléfono y superó con creces el anterior récord del pintor. Éste estaba cifrado desde principios de año en los casi 100 millones pagados en Nueva York por el lienzo *Familia segoviana*.

Un día después, *El remero*, otro lienzo de Sorolla pintado en 1908, era adjudicado en 80 millones de pesetas, durante una subasta organizada por Edmund Peel & Asociados en un hotel de Madrid. El precio alcanzado quedaba lejos del récord londinense, pero superaba con creces el techo de la cotización de Sorolla en España.

El recuperado protagonismo de Sorolla en la pintura española no se produce de forma aislada. Está íntimamente vinculado a una nueva apreciación, por parte de crítica y coleccionistas, hacia la obra de pintores españoles a caballo de los siglos XIX y XX, que fueron eslabones de engarce con la sensibilidad emergente de nuevas vanguardias

plásticas en la Europa de entonces. Buena prueba de ello es la cotización alcanzada por obras de pintores como el barcelonés Eliseo Meifrén en la subasta londinense, en torno a las 160.000 libras.

Igual sucedió en la subasta madrileña

con la obra de otros pintores españoles de finales del siglo XIX. *Playa con barcas varadas*, de José Navarro y Llorens, alcanzó los 31 millones de pesetas. *París la nuit*, de Anglada-Camarasa, llegó a los 20 millones, mientras que obras de Zuloaga y Ramón Casas quedaban en torno a los 17 y 11 millones, respectivamente.

En la sustancial diferencia de cotización entre Sorolla y sus coetáneos ha desempeñado un papel importante el creciente interés por la obra del artista valenciano existente en el mercado norteamericano. A ello ha contribuido, sin duda, la muestra antológica que ahora se exhibe en el IVAM y que el pasado año recaló en la IBM Gallery of Science and Art, de Nueva York; en The Saint Louis Museum of Art, de Missouri, y por último, en el californiano San Diego Museum of Art. Esta institución es, junto con el IVAM, la organizadora de la muestra, que para su gira norteamericana ha contado con la financiación de IBM Corporation y del Federal Council on the Arts and the Humanities del Gobierno federal norteamericano.

Para Edmund Peel, comisario de la exposición, "las obras presentadas constituyen un conjunto equilibrado que cubre todos los aspectos de la pintura de Sorolla que ha sido posible reunir, y son plenamente representativas de su arte". En cuanto a la procedencia de las obras, indica que "hemos traído cuadros, sobre todo, de España y de Estados Unidos, pero también de Francia, Italia, Suecia y Suiza. Estas obras nos han sido prestadas por museos y particulares a los que estoy sumamente agradecido. Quizá me haga sentirme aún más reconocido el hecho de que la mayoría de los préstamos americanos no se han exhibido nunca en Europa, ni los préstamos europeos en América".

En la exposición concurren algunas de las más significativas obras del pintor valenciano, tanto de sus años de formación con lienzos —*La vuelta de la pesca* y *Triste berenicia*—, como de sus años de fecunda madurez y gran proyección internacional. *Mediodía en la playa de Valencia*, *Cosiendo la vela*, *El bote blanco* o *Jardines del Alcázar de Sevilla en invierno* son una buena muestra de lo que algunos

estudiosos han llamado los "años fáusticos de Joaquín Sorolla".

Monet, al conocer la obra de este valenciano ochocentista, no se recató de mostrar su entusiasmo hacia quien denominó "un joyero de la luz". De origen social modesto, Sorolla tuvo una sólida y tradicional formación académica según los más estrictos cánones

y aceptación popular realmente insólitas en su tiempo y, desde luego, no igualadas con posterioridad. Al igual que el escritor, mantuvo con la sociedad valenciana una relación ambigua y tormentosa. Mientras la luz, el ambiente y las costumbres de su tierra natal impregnan una buena parte de su obra, es patente su repudio por una burguesía lo-



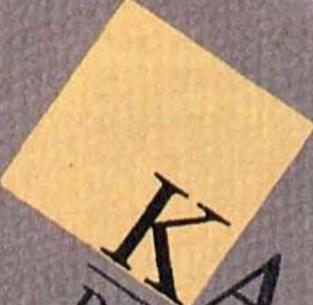
Toros a enganchar la barca, 1910, óleo sobre tela, 100,5 × 130 cm.

nes de la época. Las medallas nacionales y las becas académicas en el extranjero le abrieron las puertas en los ambientes de la burguesía metropolitana de España, Francia e Italia. Los acaudalados indianos de Buenos Aires y La Habana también quedaron fascinados por la luminosidad de sus lienzos y la originalidad de sus encuadres. En 1909, tras exponer en la Hispanic Society of America, consigue un gran éxito en el mercado norteamericano, donde firmará importantes contratos que, para bien y para mal, determinarán el grueso de su producción artística en los últimos años de su vida.

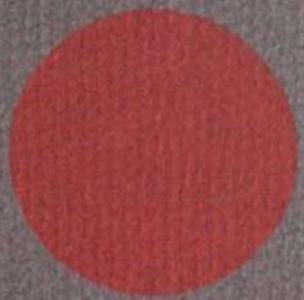
Sorolla compartió con el novelista Vicente Blasco-Ibáñez unas cotas de admira-

cal habituada al dinero fácil, las rentas de la tierra y una feroz incapacidad de liderazgo social o de abrirse a una sensibilidad cosmopolita e internacional.

La exposición del IVAM es una magnífica ocasión de rastrear la huella del *impresionismo* en España, a través de quien fue aquí su seguidor más perspicaz y brillante. La fiebre de la pintura al aire libre, que impuso la sensibilidad impresionista dominante en la época, encontró en Sorolla un seguidor apasionado y tenaz, incansable explorador de nuevas impresiones plásticas. Su pretendido localismo, a la postre, ha sabido mostrar su potencialidad universal y constituye un referente moderno del noble oficio de pintor.



KALIÁS
REVISTA D'ARTE
Año I - Núm 1
Febrero 1989



IVAM CENTRE JULIO GONZALEZ



IVAM CENTRE JULIO GONZALEZ



GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I CIÈNCIA



Punto de venta de la Fundación Pablo Ruiz Picasso.

FUNDACION PABLO RUIZ PICASSO DE MALAGA

LA CASA NATAL REVIVE

DAVID CASADO

DESDE su creación, la Fundación Pablo Ruiz Picasso-Ayuntamiento de Málaga, con sede en la casa natal del pintor, constituye ya un hecho de alcance cultural sin precedentes en la vida de esta ciudad. Inaugurada el día 25 de octubre de 1988, exactamente, a los 107 años del nacimiento del genial malagueño, gracias al tesón y al entusiasmo de Pedro Aparicio Sánchez, alcalde de Málaga, y del también artista malagueño Eugenio Chicano, su actual director, la fundación supone la culminación de un viejo anhelo empeñado en dotar a la ciudad de un centro de estudio y difusión vinculado estrechamente a la obra del maestro y a la salvaguarda de sus valores de renovación y progreso estéticos.

Para instalar la fundación, el Ayuntamiento había adquirido y restaurado previamente la casa natal de Picasso, sita en el número 15 de la plaza de la Merced y otrora olvidada. Con ello se iniciaba la puesta en marcha de un viejo proyecto surgido en la mente de algunos artistas e intelectuales malagueños desde finales de los años sesenta: convertir el inmueble de la casa donde nació Picasso en un centro de documentación, investigación y difusión de la vida y la obra picassiana, junto con el apoyo a toda la plástica contemporánea en general. La concreción de este proyecto se hace realidad con la creación de la Fundación Pablo Ruiz Picasso-Ayuntamiento de Málaga, como organismo autónomo municipal dotado de personalidad jurídica propia y unos estatutos apro-

bados en su día por el pleno del Ayuntamiento, con unanimidad absoluta, que ratificaba así con claridad meridiana la pertenencia de Picasso a su ciudad, a los malagueños y a sus instituciones, “como algo —señala el texto— que debe ser considerado patrimonio de todos, sin distinciones políticas, ideológicas o culturales”.

De este modo, Málaga, que posee la infraestructura emocional e histórica del “fenómeno Picasso”, su casa natal, la plaza de sus juegos, la obra del padre del pintor y un larguísimo etcétera, recupera, en el más noble de los sentidos, la presencia del artista, destinándola al único fin adecuado: la conservación de la memoria y difusión de la vida y la obra de una figura que es patrimonio universal de todos los hombres, todas las culturas y todas las sensibilidades.

Sin embargo, la Fundación Pablo Ruiz Picasso no es un museo sobre el pintor ni aspira a convertirse en el depósito de recuerdos nostálgicos y caducos. Cuando todo el inmueble se encuentre correctamente rehabilitado, es posible la recreación de un pequeño ambiente decimonónico, a semejanza del que rodeó al artista-niño, pero ni mucho menos ocupando un lugar prioritario en los objetivos de la institución. Ésta ya viene trabajando en una doble vertiente: por un lado, la creación de un completo centro de documentación, biblioteca, archivo y banco de datos, referidos tanto a Picasso como a la totalidad de la plástica del siglo XX. Semejante riqueza documental disfrutará de un tratamiento informatizado según las más avanzadas técnicas y se complementa con una hemeroteca, una sala de revistas especializadas, fonoteca, videoteca y archivo iconográfico, todo ello abierto al público en general, pero muy especialmente, a cuantos investigadores y estudiosos deseen consultar estos fondos iniciados con la donación que el propio Picasso realizó a la ciudad de Málaga, a mediados de los sesenta, a través de su íntimo amigo Jaime Sabartés. El legado, como es bien sabido, se componía de alrededor de 600 libros sobre obra gráfica picassiana y las series de Antibes y la Tauromaquia.

ACTUALIDAD DEL 'GUERNICA'

CATHERINE COLEMAN

HERSCHEL B. Chipp es el autor del libro *Picasso's Guernica: History, Transformations, Meanings*, publicado en 1988. Estuvo en Madrid recientemente, para iniciar el proyecto de la producción de un documental sobre el *Guernica*, basado en su libro, para la televisión pública norteamericana; Televisión Española está considerando la posibilidad de colaborar en ello. El profesor Chipp declara que hoy en día existe un gran interés en Norteamérica por cualquier tema español, y por Picasso, en particular.

—Sin embargo, creo que, aunque la interpretación actual del *Guernica* es la de un cuadro político, la primera reacción de Picasso al encargo hecho para el Pabellón de España en la Feria Internacional de 1937 fue la de pintar un cuadro con una temática humana, no política, basada en la guerra, el amor y la corrida. Esto se confirma en los dibujos, empezando con el fechado el 1 de mayo de 1937, donde podemos ver la transformación de su significación desde la concepción inicial hasta el gran cuadro universal que conocemos.

—Profesor Chipp, ¿por qué realizar un documental de una o dos horas, en lugar de una película?

—Llevo años investigando el *Guernica*. Durante las manifestaciones estudiantiles en Berkeley, en 1967 y 1968, la Universidad de Berkeley me encargó el desarrollo de un programa más flexible para los cursos de la historia del arte. Así que nosotros,

los estudiantes y yo, desarrollamos el diaporama, o un enfoque multi-media, aplicándolo al estudio del *Guernica*. El diaporama es mucho menos caro que una película, a la vez de ser lo más aproximada a ella. Sobre todo, el diaporama permite la gradual desaparición de una imagen en otra: demuestra cómo el toro, hombre, mujer o caballo en la obra picassiana anterior a 1937, se transforma en el *Guernica*. Nosotros, incluso, empleábamos

temas reales de una corrida, lo cual ayudaba a subrayar la transformación del hombre en toro, y luego, del toro en el minotauro que asalta a la mujer, lo que es el fondo para la violencia en la pintura.

Picasso mismo empleó el formato del diaporama, por ejemplo, en la serie de grabados para la *Suite Vollard*; la secuencia está hecha día tras día y la serie entera demuestra el cambio de significación. Primero está el estudio tranquilo del artista; entonces el toro entra brincando en la escena, y al final, todo se transforma en una escena de violación. El diaporama es el medio más adecuado para demostrar la transformación, y en alguna manera, es similar al acercamiento documental que queremos emplear.

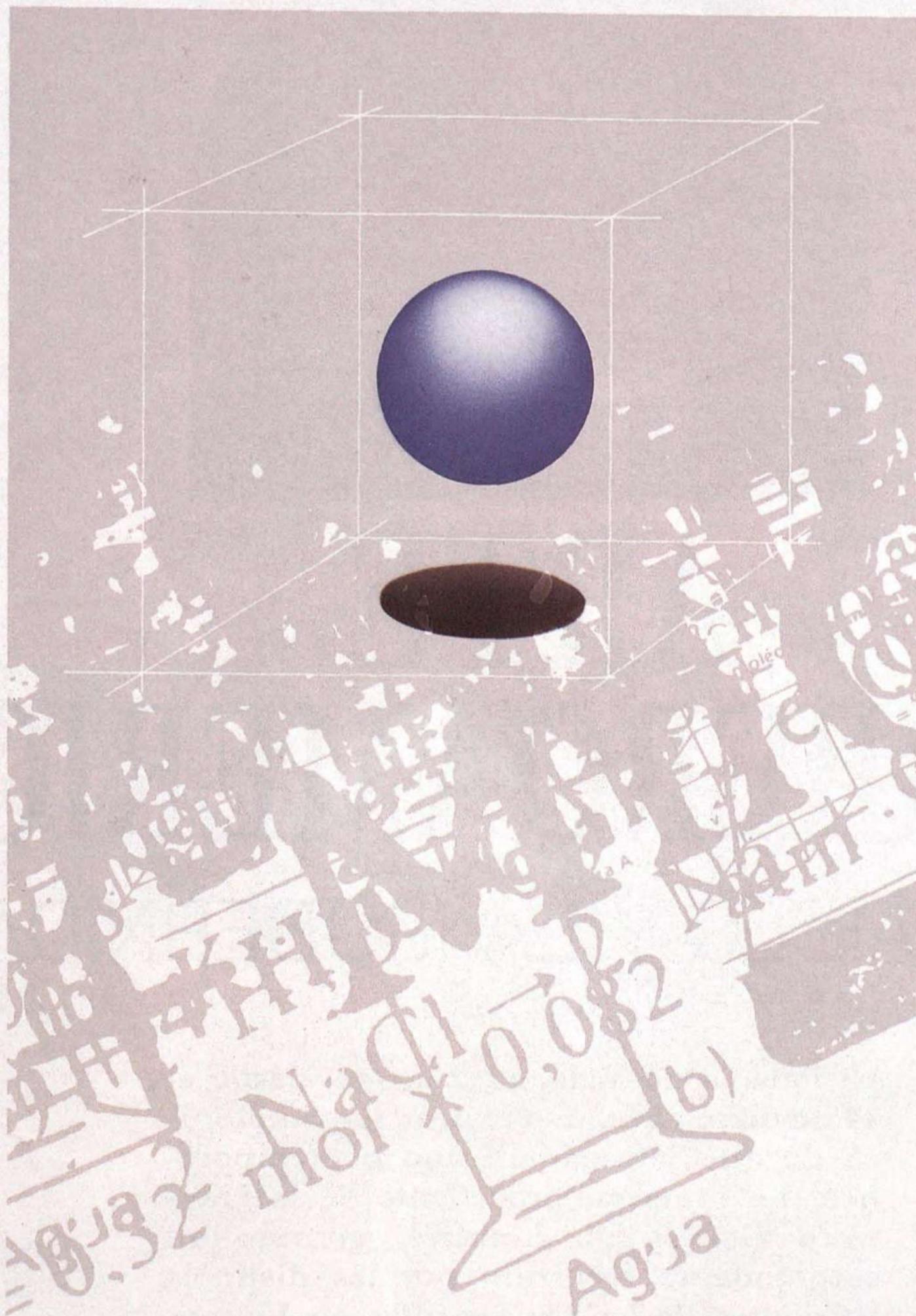
Una película exige un gran presupuesto y un gran estudio que lo aporte; implica estrellas y actores. Yo, personalmente, no puedo imaginar quién pudiera encarnar a Picasso con éxito, aunque sé que el director de la serie de televisión *Dallas* lo está experimentando con un guión basado en el libro de Arianna Huffington Stassinpoulos, *Picasso: creador y destructor*. Vamos a incluir entrevistas con testigos oculares en el documental, pero no vamos a emplear actores. Preferimos animar las imágenes ya recogidas de los archivos españoles, en lugar de simular una acción real... incluso, prefiero el sonido a la narración. El sonido da emoción y anima la imagen fija. Básicamente, creo que no es necesario inventar una narración, ya que la transformación es tan evidente. Y para volver a tu pregunta original sobre la razón de un documental, sin duda, la televisión brinda una mayor audiencia que una película.

Esperemos que el documental llegue a una gran audiencia y contribuya a mantener actual y vivo el mensaje del *Guernica*.



El profesor Chipp, ante una recreación del *Guernica*.

Principios básicos de la química.



Máxima calidad en todos los productos. Servicio y Asistencia integral a los clientes. Mayor proximidad con los usuarios. Los principios básicos del primer grupo químico español. Ercros desarrolla una intensa actividad en este sentido. A través de una política continuada de inversión. Perfeccionando los procesos y métodos de producción. Desarrollando su capacidad tecnológica. Con unos principios básicos: calidad y servicio.

 **Ercros**

S O L U C I O N Q U I M I C A



ARTE EN IBEROAMERICA

LAS RAÍCES Y LA MODERNIDAD

DAWN ADES

El Palacio de Velázquez acoge, desde el 14 de diciembre, una exposición antológica de arte latinoamericano contemporáneo. La muestra, procedente de la Hayward Gallery de Londres, permite un sorprendente recorrido por las distintas corrientes de las vanguardias en Latinoamérica. Artistas como Diego Rivera, Joaquín Torres-García o Tarsila do Amaral ofrecen un contrapunto innovador y personal, que recrea las más diversas corrientes artísticas de origen europeo.



Joaquín Torres-García,
Pachamama, 1942,
óleo sobre madera,
76,1 × 85,1 cm.
Colección Cecilia de
Torres, Nueva York. A
la derecha, Diego
Rivera, *La civilización
huasteca*, 1950, fresco.
Palacio Nacional,
México D.F.

LAS corrientes artísticas de vanguardia que transformaron las artes visuales europeas en las primeras décadas de este siglo —fauvismo, expresionismo, cubismo, dadaísmo, purismo y constructivismo— entraron en América Latina, formando parte de una “vigorosa corriente de renovación”, durante la década de 1920.

Pero estos movimientos no entraron como estilos cerrados, sino que fueron adaptados, de manera frecuentemente innovadora y personalísima, por cada artista.

Casi todos los que adoptaron el movimiento moderno lo hicieron en el extranjero. Algunos, incluso se quedaron en Europa; otros, como Barradas con su *vibracionismo*, crearon una forma modernista propia y diferenciada.

Y en el caso de Rivera, con relación al cubismo, o en el de Torres-García, con respecto al constructivismo, participaron con su arte en los momentos cruciales de la evolución de esos movimientos en Europa.

El hecho de ser americanos, no obstante, quedó registrado en alguna forma de la obra, incluso en el caso de los internacionalistas más convencidos. Otros artistas, que volvían a América tras un período relativamente breve en el extranjero, se dedicaron a la creación de formas del modernismo específicamente americanas.

La relación entre el arte radical y la política revolucionaria, probablemente, fue un problema aún más importante en América Latina que en la Europa de aquel tiempo; y la respuesta de los escritores, los artistas y los intelectuales de todo tipo estuvo marcada muy especialmente por dos acontecimientos: la Revolución Mexicana y la Revolución Rusa.

El impacto de la primera fue inmenso y las actividades de los muralistas mexicanos para dar su interpretación y extender los ideales de la revolución, para promocionar la idea de un arte para el pueblo y para colaborar en la creación de un nacionalismo cultural bajo condiciones revolucionarias, fue mucho más allá del propio México, siendo todos ellos factores importantes en los debates culturales y artísticos de la época.

Los diferentes grupos y movimientos que representaban la vanguardia se anunciaban, lo mismo que sus equivalentes europeos, por medio de manifiestos y revistas, exposiciones y conferencias.

Entre las más importantes de estas revistas hemos de citar *Klaxón* (1922) y la *Revista de Antropofagia* (1928), en Sao Paulo; *Actual* y *El Machete* (1924), en México; *Martín Fierro* (1924), en Buenos Aires, y *Amauta* (1926), en Perú.

Las discusiones que se lanzaban en estas revistas y los pronunciamientos de los manifiestos revelan una serie de oposiciones cruciales y campos de diferencia.

Mientras que varios movimientos mantenían el principio de la unidad orgánica de la revolución en el arte y la política (*El Machete*, como voz del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, por ejemplo, o *Amauta*), otros insistían en la autonomía del arte. Mucho se discutió sobre este tema, así como sobre otros problemas fundamentales socio-culturales, literarios y artísticos.

La ruptura con el pasado, aunque rara vez expresada con la violencia que lo hicieron con el futurismo o el dadaísmo, quedaba siempre afirmada de una forma u otra; a veces, ésta iba acompañada por una más o menos directa afirmación de modernidad, pero lo más frecuente era la instalación en la tradición y el rechazo de la época colonial y la cultura europeizada del siglo XIX en favor de la inserción profunda en la tradición cultural indígena. El nacionalismo, en oposición al internacionalismo, y lo regional, frente a lo central y cosmopolita, especialmente en Brasil, eran también algunos de los problemas principales.

PARA la mayoría de los artistas, la iniciación al arte moderno implicó en principio una total ruptura con su pasado y aprendizaje. Aunque Europa hacía mucho tiempo que venía siendo la meca cultural de artistas y escritores, los contactos se habían mantenido siempre dentro de una tradición conservadora y académica.

No había habido movimiento alguno en las artes visuales entre 1880 y 1910 que se correspondiera con el renacimiento literario, bautizado con el nombre de *modernismo* por su más activo representante, el poeta nicaragüense Rubén Darío. Darío, que vivió en Chile, Argentina, París y Madrid, “galvanizó la vida literaria”, desafiando a los tradicionalistas que querían mantener la pureza del español peninsular y unos valores ya pasados de moda. Leyó a los poetas franceses contemporáneos cuyos estilos y ritmos incorporó brillantemente al castellano y, junto con otros de su generación, mirando hacia la vanguardia de París, empezó a crear las condiciones necesarias para la aparición de una vanguardia latinoamericana.

El impresionismo y el posimpresionismo, por contraste, apenas habían tenido incidencia en las artes visuales. Hubo excepciones: el artista mexicano Clausell, por ejemplo, quien, a través de su amigo Dr. Atl, adoptó el impresionismo; el colombiano Andrés de Santa María, que desarrolló un estilo simbolista de rico

Las revoluciones rusa y mexicana marcan el arte de la época



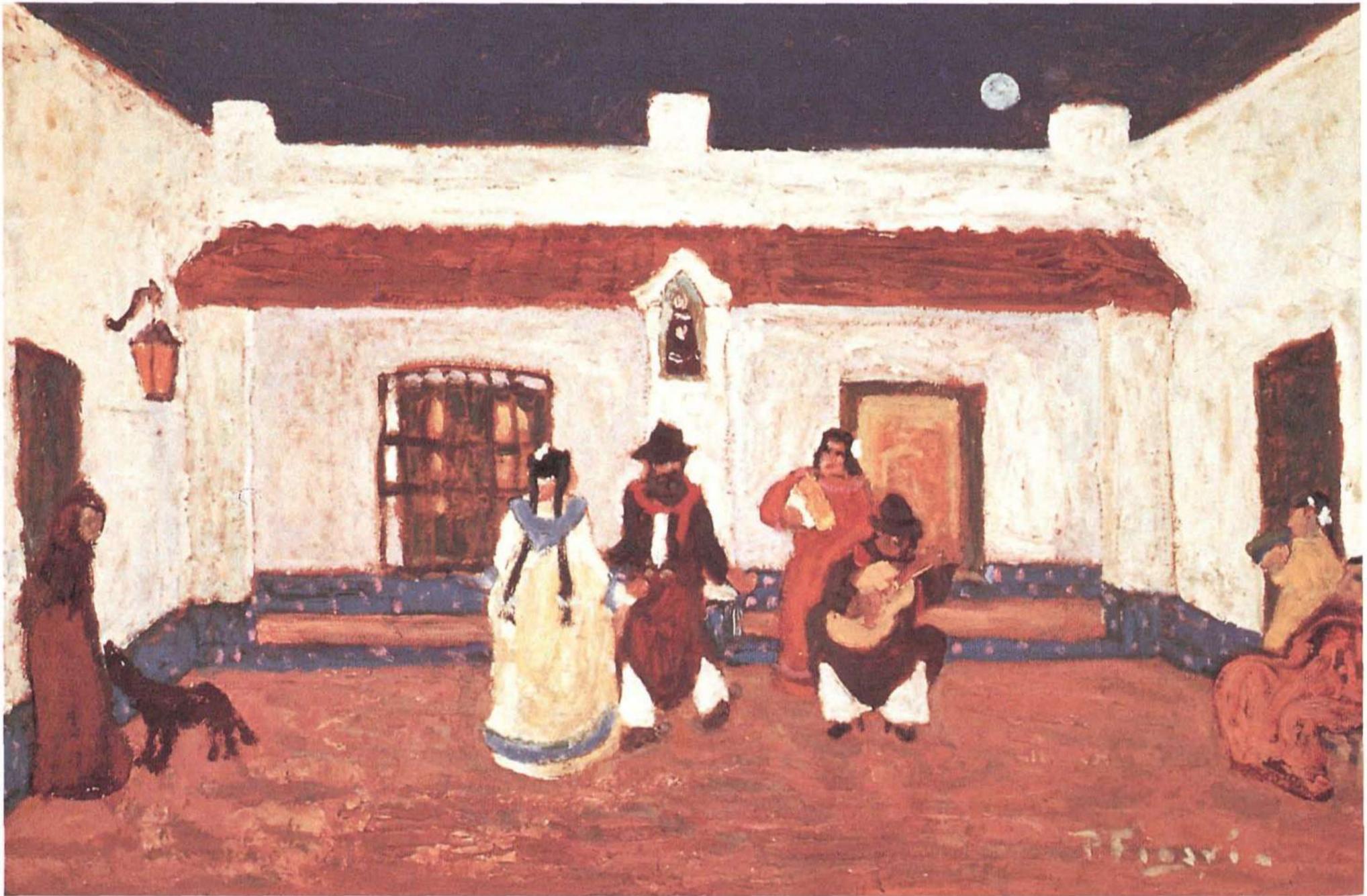
Tarsila do Amaral, *Antropofagia*, 1929. Óleo sobre lienzo, 126 × 142 cm. Fundación José y Paulina Nemirovsky.

colorido, y el pintor uruguayo Carlos Sáez, excepcionalmente dotado, que murió en 1901 a los 21 años de edad.

No obstante, cuando estaba empezando a enraizarse el impresionismo, los artistas ya habían entrado en contacto con otros movimientos más radicales, como el cubismo y sus variantes, que les proporcionaban un lenguaje visual que consideraban muchos más adecuado para expresar el cambio de sensibilidad producido por un mundo envuelto en un rápido proceso de modernización e industrialización. Cuando Rivera vuelve a México en 1921, convertido ya en un pintor poscu-

bista, en busca de una nueva forma de expresión visual que sirviera para la comunicación con el pueblo, critica a los pintores de la academia al aire libre de Coyoacán porque todavía seguían haciendo pintura impresionista.

Para los artistas latinoamericanos, la ruptura fue mayor que para, por ejemplo, los propios cubistas, porque, por radical que fuera el cubismo en manos de Picasso o Braque, siempre podría advertirse en ellos una relación con alguien anterior —sobre todo, con Cézanne—. Esta tradición vanguardista que partía de Manet y Cézanne no tiene paralelo en América Latina.



Pedro Figari, *Danza criolla*, 1925. Óleo sobre tabla, 52,1 × 81,3 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

Diego Rivera llega al cubismo por un camino un tanto diferente e, indudablemente, su serio interés por Cézanne es posterior a su época cubista. Sus teorías de que había venido a Europa a estudiar con Cézanne, así como toda la serie de mitos sobre su formación como pintor —que Posada había sido su verdadero maestro o que había regresado a México para incorporarse a las guerrillas revolucionarias— han resultado ser simples mentiras.

PASÓ toda la revolución en Europa y Posada no entró en su horizonte hasta varios años después de su regreso a México. Rivera estuvo en España, con una beca del gobernador de Veracruz, en 1907; era un joven y precoz pintor, con una exitosa carrera bajo la dirección de Velasco y Santiago Rebull, en la Academia de San Carlos, y parecía idóneo para seguir una distinguida carrera oficial.

En Madrid empezó a moverse en los círculos de vanguardia, después de conocer al escritor y crítico Ramón Gómez de la Serna; pero su pintura seguía fluctuando entre el realismo *costumbrista*, con influencias del español Zuloaga, y el simbolismo. Se sintió

absorto por El Greco y, bajo la influencia del también mexicano Zárraga, empezó tímidamente a acentuar los planos angulares de sus paisajes de Toledo y sus escenas populares. En 1912 se había establecido ya en París, dentro de un grupo de pintores mexicanos, entre los que estaban Zárraga, Gerardo Murillo (Dr. Atl), Adolfo y Emma Best Maugard, Jorge Enciso y Roberto Montenegro. Zárraga y Rivera eran los más atrevidos en lo tocante al estilo, pero sólo Rivera se comprometió totalmente con el cubismo.

Lo notable de la pintura de Rivera durante los tres años que siguieron fue su gradual evolución dentro de un estilo cubista de segunda mano —no menos impresionante por ello, especialmente, en los lienzos en que se ve la influencia de Mondrian y en los basados en el cubismo épico de Gleizes o Delaunay—, hasta colocarse en el primer plano del movimiento. Tuvo un importante papel en las discusiones teóricas y, tras el comienzo de la guerra en 1914 y la dispersión de los cubistas franceses —muchos hacia el frente—, él, Picasso, Gris y Severini continuaron explorando e inventando.

En 1915 pintó una verdadera obra maestra del cu-

bismo. “Recuerdo —diría más tarde— que en aquella época estaba trabajando para sacar a la luz la más profunda verdad de mí mismo. La revelación más clara me vino de un lienzo cubista, *Los zapatistas (sic)*, que pinté en 1916 (*sic*). Mostraba un sombrero campesino mexicano colgando sobre una caja de madera detrás de un rifle”.

“Realizado sin ningún borrador previo en mi taller de París, probablemente sea la más fiel expresión del carácter mexicano que haya conseguido jamás”. *Paisaje zapatista-La Guerrilla*, como otras obras contemporáneas de Picasso y Gris, presenta una imagen central (una naturaleza muerta) sobre un paisaje, pero en vez de verse éste a través del marco de una ventana, *flota* al aire libre. El cielo se ve repetido en un reflejo de un imposible azul intenso por debajo de la línea del horizonte; un paisaje de montaña con cráteres volcánicos enmarca el sombrero en la parte superior, mientras que en la inferior, los árboles invertidos se internan en el azul.

DENTRO del sofisticado diálogo cubista entre representación y realidad (el papel en *trompe-l'oeil* prendido al lienzo por un clavo pintado, recursos como el del juego de formas en positivo y negativo derivado de los *papiers collés* y la muy reciente introducción del puntillismo decorativo), Rivera introduce objetos específicamente mexicanos: el sombrero y un sarape de brillantes colores. No cabe duda que estaba dando, en París, una respuesta a recientes noticias acerca de la revolución, traídas por la nueva ola de refugiados mexicanos y, sobre todo, por su amigo Martín Luis Guzmán. México estaba cerca de la anarquía y el caos; no obstante, Rivera probablemente se sintiera emocionado ante la idea de un México que había despertado de su siesta colonial y que quería devolverle la tierra al pueblo. Es esto lo que el líder revolucionario Zapata, que había ocupado temporalmente la ciudad de México a finales de 1914, había prometido en su “Manifiesto a los mexicanos”, de agosto de 1914.

Rivera abandonó el cubismo antes de su regreso a México. En 1917 se embarcó en un profundo estudio de Cézanne, habiendo comenzado previamente, como Picasso, a hacer una serie de naturalezas muertas y retratos realistas. No obstante y a diferencia de Picasso, que retuvo un cubismo alternativo, Rivera abandona totalmente el cubismo en 1918, aunque la formidable habilidad para la organización de los espacios en sus murales revela su práctica cubista, y su primer mural, el de la *Creación*, enlaza directamente con sus primeras pinturas cubistas. “En



J. A. Arrieta, *El chinaco y la china*. Ó/l., 114 × 89 cm. Col. privada.

La iniciación al arte moderno implicó una ruptura con el pasado

sus dibujos a lo Ingres, Rivera oscila momentáneamente entre un estilo de representación cubista y otro verdaderamente moderno, en que las construcciones espaciales realmente complejas se ven disfrazadas por un realismo abierto. Es el preludeo de una tendencia que había de apreder consistentemente mientras elaboraba los rudimentos de un estilo de mural realista socialista basado en el modernismo”.

La aparición de los muralistas en México después de 1921 fue un factor importante de las discusiones de las décadas de 1920 y 1930 sobre el compromiso del arte con los problemas sociales y políticos. No se trataba tanto de la adopción de un estilo *realista socialista*, sino de la idea de un arte para el pueblo.

Sin duda, sería un error decir que la preocupación principal era la creación de un estilo *realista socialista* en sentido directo. Hay una considerable diferencia, por no decir oposición, entre los diversos muralistas, siendo principalmente Siqueiros el que más empujaba en la dirección de utilizar materiales modernos, técnicas ex-

perimentales y un estilo expresionista dinámico construido, en parte, sobre la técnica del montaje.

Tarsila do Amaral, la artista más estrechamente ligada al grupo modernista brasileño, opinaba, significativamente, que el cubismo era un movimiento destructivo, pero por el que era necesario pasar. Los escritos y manifiestos, aunque carecían del escepticismo de los dadaístas y la riqueza teórica de los futuristas, mostraban un sentido tanto de ruptura como de exaltación en sus afirmaciones del mundo moderno.

EL manifiesto de Oscar de Andrade “Palo de Brasil-Poesía” contiene, sin embargo, un elemento nuevo. Sin rechazar el internacionalismo de *Klaxón* y afirmando claramente su carencia de credo estético (“no hay fórmula alguna para la expresión del mundo contemporáneo”). Pau-Brasil vuelve al Brasil de manera novedosa, hablando de su cultura mestiza, del contraste entre su paisaje tropical y la industria moderna, y utiliza la frase “la jungla y la escuela”.

Esto señala un importantísimo cambio en la conciencia de un grupo de intelectuales poetas y artistas altamente intelectualizados, todos de familia acomodada y con un alto grado de estudios, que constituyó el grupo modernista —un cambio no hacia una simple versión del internacionalismo, sino hacia un sentido de la colonización—. Esta conciencia “fue llevada a su paroxismo en el ‘Manifiesto antropofagista’, de Oswald de Andrade, en 1928, que nos exhorta a devorar a nuestro colonizador... para apropiarnos de sus virtudes y habilidades y transformar el tabú en tótem”.

En este manifiesto intenta abrazar las contradicciones de su condición: moderno / primitivo, industria / indolencia, centro / región, Europa / América. “De la Revolución Francesa al romanticismo, de la revolución bolchevique a la revolución surrealista... continuamos por nuestro camino. Nunca nos catequizaron. Nos mantenemos con somnolientas leyes. Hicimos

que Cristo naciera en Bahía. O en Belém, estado de Pará. Pero nunca permitimos que la idea de la lógica invadiera nuestro ambiente”.

El “Manifiesto antropofagista” se publicó en el primer número de la *Revista de Antropofagia*, ilustrado con un dibujo de Tarsila, una figura desnuda con un pie enormemente ampliado, un cactus y el sol, el mismo motivo que aparece en su lienzo *Abaporu*, elaborado al año siguiente en *Antropofagia*. Tarsila encontró la palabra en un diccionario tupí-guaraní: *Aba*, que significa hombre, y *poru*, que come. Tarsila estuvo en París en 1922-1923 y allí aparecieron las primeras huellas de los temas de Pau-Brasil, cuando tan sólo estaba aprendiendo un cubismo analítico básico. Además de la sobria paleta de sus pinturas cubistas, los lienzos en que, en una forma u otra, aparece la idea de “la jungla y la escuela” tienen colores violentos y un fondo simplificado y geometrizado, que en sus más notables obras se convierte en algo totalmente abstracto, como en *Mujer negra*.

La mujer sentada y la planta tropical de *Mujer negra* anuncian ya el motivo de *Abaporu* / *antropofagia*.

En París, Tarsila había estudiado con André Lhote y había frecuentado el estudio de Léger; sus figuras de miembros cilíndricos y colores violentos sugieren la importancia que Léger tuvo para ella, pero su obra fue siempre muy personal.

Léger fue quien le presentó al poeta-viajero Blaise Cendrars y en la portada de *Feuilles de route*, de Cendrars, aparece un dibujo de *Mujer negra*. En este mismo año de 1924, tanto ella como Oswald de Andrade y Cendrars estaban de vuelta en Sao

Paulo, donde Cendrars dio una conferencia sobre los poetas modernos franceses y el grupo la utilizó como pretexto para visitar Minas Gerais y el norte del país, lo que aceleró el “redescubrimiento del pasado colonial y la cultura popular en las pequeñas ciudades y pueblos”.

En ese año, con un estallido de actividad, Tarsila hizo una serie especialmente exitosa de cuadros a los



F. Botero, *La familia presidencial*, 1967. Ól., 203,5 × 196,2 cm. MOMA.



Xul Solar, *Danza santa*, 1925. Acuarela sobre tabla, 25 × 31 cm. Colección Marion y Jorge Helft, Buenos Aires.

que es probable que la presencia de Cendrars diera un ímpetu añadido. Sus obras de 1924 se centran en dos temas contrastantes: la ciudad y las *favelas*, que aparentemente estaban más cercanas al campo. Las primeras tienen las fachadas blancas de los edificios modernos, sin perspectiva, aunque el espacio se construye por medio de planos solapados con disminución de la escala; con bombas de gasolina con algo de antropomórficas, pero sin personas, utilizando una mezcla de colores más o menos violentos con los pasteles del purismo. Las carreteras, ferrocarriles, etcétera, sugieren una especie de primitivismo industrial. En contraste con esto, las *favelas* están llenas de vida: gentes, animales, vegetación, banderas; con naranjas, rojos intensos y verdes oscuros, todavía planos, y derivados de los colores del arte popular brasileño.

Para aquellos artistas que deseaban adoptar un lenguaje moderno, el cubismo era un paso casi inevitable. Pettoruti había viajado a Europa con una beca en 1913, entrando en contacto primero con los futuristas y luego, en 1924, con el cubismo.

EN general, se mantuvo bajo la influencia de Picasso, aunque lo más interesante de su obra es una adaptación plana y de ángulos duros del purismo que llegó a hacerse, en ocasiones, altamente abstracto.

Amelia Peláez era una de las artistas más jóvenes y menos radical de quienes colaboraron en la exposición organizada por la *Revista de Avance*, en 1927; fundada en La Habana por el “grupo minorista”, entre quienes estaban Jorge Mañac y el novelista Alejo Carpentier.

Eran admiradores de los muralistas mexicanos y de José Vasconcelos, así como del poeta español García Lorca. De todos los artistas, Amelia fue una de las que mejor comprendió y utilizó el cubismo de forma más original.

Peláez volvió a viajar a París a finales de los veinte, permaneciendo allí siete años; estudiando concienzudamente el cubismo y, en particular, la síntesis cubista de Picasso y Braque en el período 1912-1913, en obras en que utiliza lápiz y *collage*. Yendo hacia el cubismo, en el que la

construcción y la composición de una superficie con elementos casi abstractos en combinación con objetos era más importante que el análisis de la forma.

Peláez mostró una gran solidez, aun cuando el conjunto de su obra en esos años fuera altamente ecléctico, como ella misma subraya en un comentario: “Los artistas que más me interesan son, entre los franceses, Ingres, Seurat, Cézanne, Picasso, Braque y Matisse”. Además de *collages* cubistas sintéticos, Peláez trabaja un estilo curvilíneo como, por ejemplo, en *Siesta* (1936), en que una monumental figura picassiana yace sobre el fondo de un paisaje de formas orgánicas aplanadas, fuertemente resaltadas, que nos recuerdan los lienzos de Léger, donde estudia con Alexandra Exter.

A su vuelta a Cuba, crea una síntesis totalmente original y única de los elementos de su obra anterior, en naturalezas muertas e interiores, con frutas y flores tropicales de gran riqueza de colorido, planos mate perfilados por fuertes trazos negros, inspirados en los elaborados hierros forjados de los balcones, las rejas y los abanicos de las casas de finales del siglo XIX en La Habana.

La figura del uruguayo Pedro Figari es única, y en ciertos aspectos, un caso aislado. Abogado de brillante carrera pública, comenzó a pintar profesionalmente en 1921, a los 60 años. No le interesaba, como muchas veces dijo, la pintura por la pintura, el *métier*, el oficio. Más bien, parece haberse considerado guía de futuras



Frida Kahlo, *Mis abuelos, mis padres y yo (Familia árbol)*, 1936. Óleo y temple sobre panel metálico, 30,7 × 34,5 cm. MOMA, Nueva York.

generaciones de pintores: “Mi idea es elevar el nivel de nuestra cultura y hacer que amemos esas cosas americanas que son tan nuestras”.

El novelista cubano Alejo Carpentier describió el amor de Figari por lo vernáculo americano:

“Para Figari no hay nada más adorable en el mundo que aquellas cosas que los ridículos y cursis de nuestra tierra natal consideran ‘fallos’, desolados como están por no ver las ciudades tropicales convertidas en reproducciones de Piccadilly. Patios coloniales, bandas callejeras, fiestas de negros, bailes y canciones populares,

guitarras, tamboriles, colores brillantes, murgas, percales y sedas bárbaras; he aquí los temas que le inspiraban”.

Los temas de la pintura de Figari están colocados “a cierta distancia en el tiempo y en el espacio”, como dijo Borges de su propia colección de cuentos que lleva por título *El informe de Brodie*.

Muchos de ellos, como los cuadros de Figari, están localizados en las últimas décadas del siglo XIX, en medio de la pampa, con bravos gauchos semi-analfabetos por protagonistas, y en ellos el duelo es la acción más característica. La pampa tiene un signo característico: el ombú, un árbol muy particular que con frecuencia ocupa el centro de las obras de Figari.

Su apasionada preocupación por la reforma de las instituciones legales, educativas y artísticas (en algunos aspectos, sus ideas son similares a las de Ruskin y William Morris); su preferencia por la naturaleza, en detrimento de la *civilización* y de lo racional sobre lo maravilloso,

ayudan a explicar su falta de interés por las formas más radicales del arte moderno, aunque vivió y pintó en París en la cumbre de su esplendor artístico. Si bien tiene una deuda con el *intimismo* de Bonnard o Vuillard, es ésta una relación que debe ser considerada con mucho cuidado.

Comparada con la de éstos, la forma de Figari es áspera y rudimentaria; manchaba la pintura para gene-

Torres-García es clave en América para el constructivismo

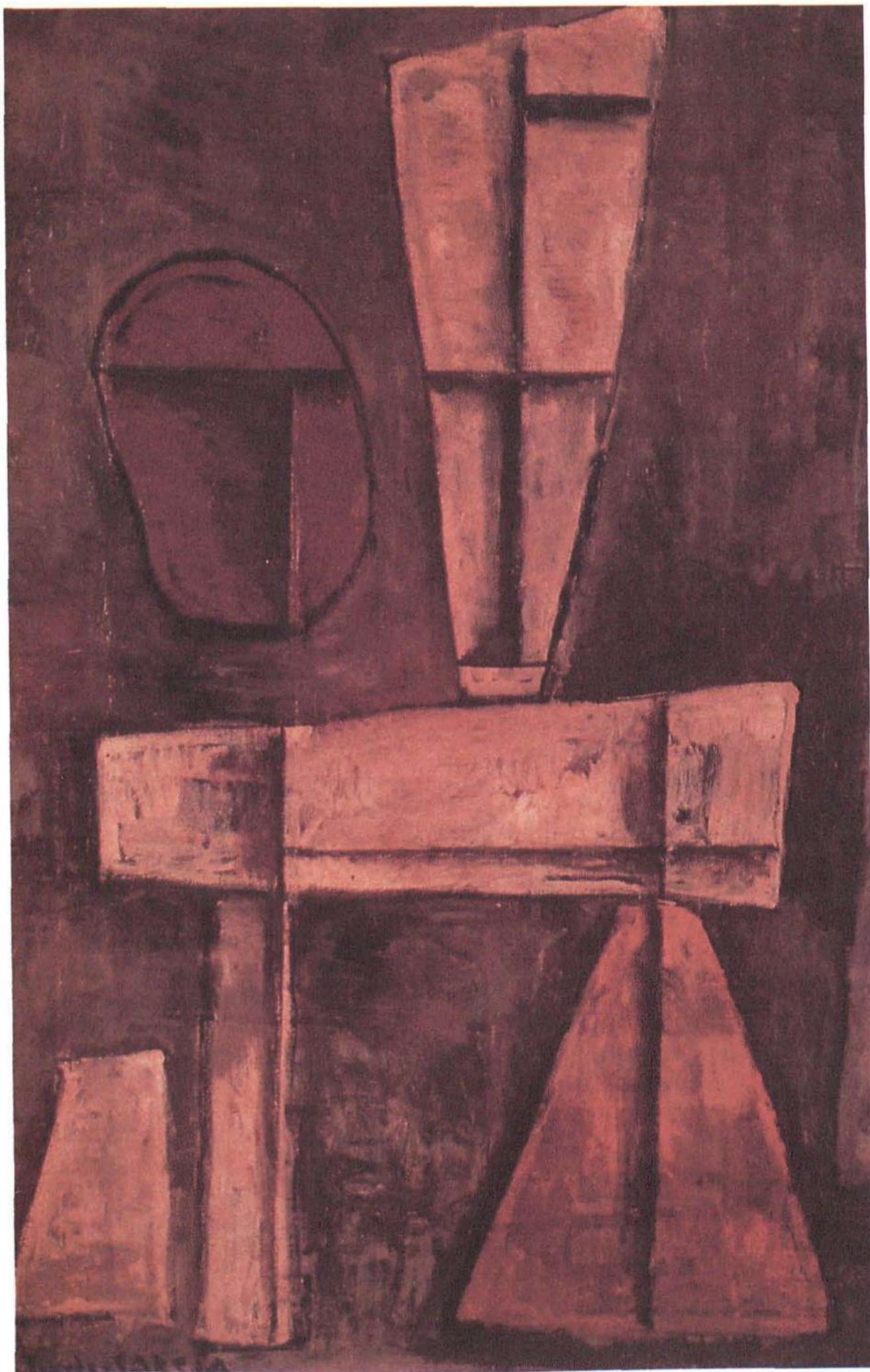
ralizar los rasgos, pero siempre restringió al máximo los elementos decorativos, que en Vuillard se extienden por toda la superficie, limitándolos a los lugares donde naturalmente aparecerían, como, por ejemplo, vestidos de algodón.

NADIE ha explicado con mayor claridad que Borges la peculiar naturaleza de la memoria en un país en que la apuesta por lo nuevo implica una total negación del pasado. De Figari, Borges dijo:

“Hablo de la memoria argentina y siento que una condición de modestia protege este tema y que deleitarse con él es una traición. Porque en esta casa de América, las gentes de todas las naciones del mundo han conspirado para desvanecerse en los nuevos hombres y mujeres, que no son ninguno de nosotros, pero que predecimos serán argentinos, para acercarnos a nuestro esperado objetivo. Es una conspiración de un tipo poco común: una insólita aventura de razas no para sobrevivir, sino para ser finalmente desconocidas: sangre que busca la noche.

Lo criollo es de los conspiradores. Lo criollo que dio forma a toda la nación ha decidido ahora ser uno entre tantos. Si puede haber mayores honores en esta tierra, ha de olvidar los honores. Recordarlos es casi un remordimiento, un reproche de cosas abandonadas sin la intercesión de un adiós. Es una memoria doblemente reverenciada, porque el destino criollo así lo exige para la galantería y perfección del sacrificio.

Tanto Figari como el argentino Xul Solar (Alejandro Solari) adaptaron un estilo derivado de lo europeo a unos temas particulares; pero mientras Figari fue en busca de lo vernáculo, Solar se preocupaba por un mundo más místico y misterioso. De vuelta a Buenos Aires, tras doce años de estancia en Europa, Solar no sólo pintó “sus ideas” que dibujaba sobre el lenguaje de pintores como Klee y Malevich, o los expresionistas alemanes, sino que también inventó dos lenguajes, el *neocriollo* y el *pan lengua*, y estudió astrología. La verdad es que no cuesta el menor esfuerzo ima-

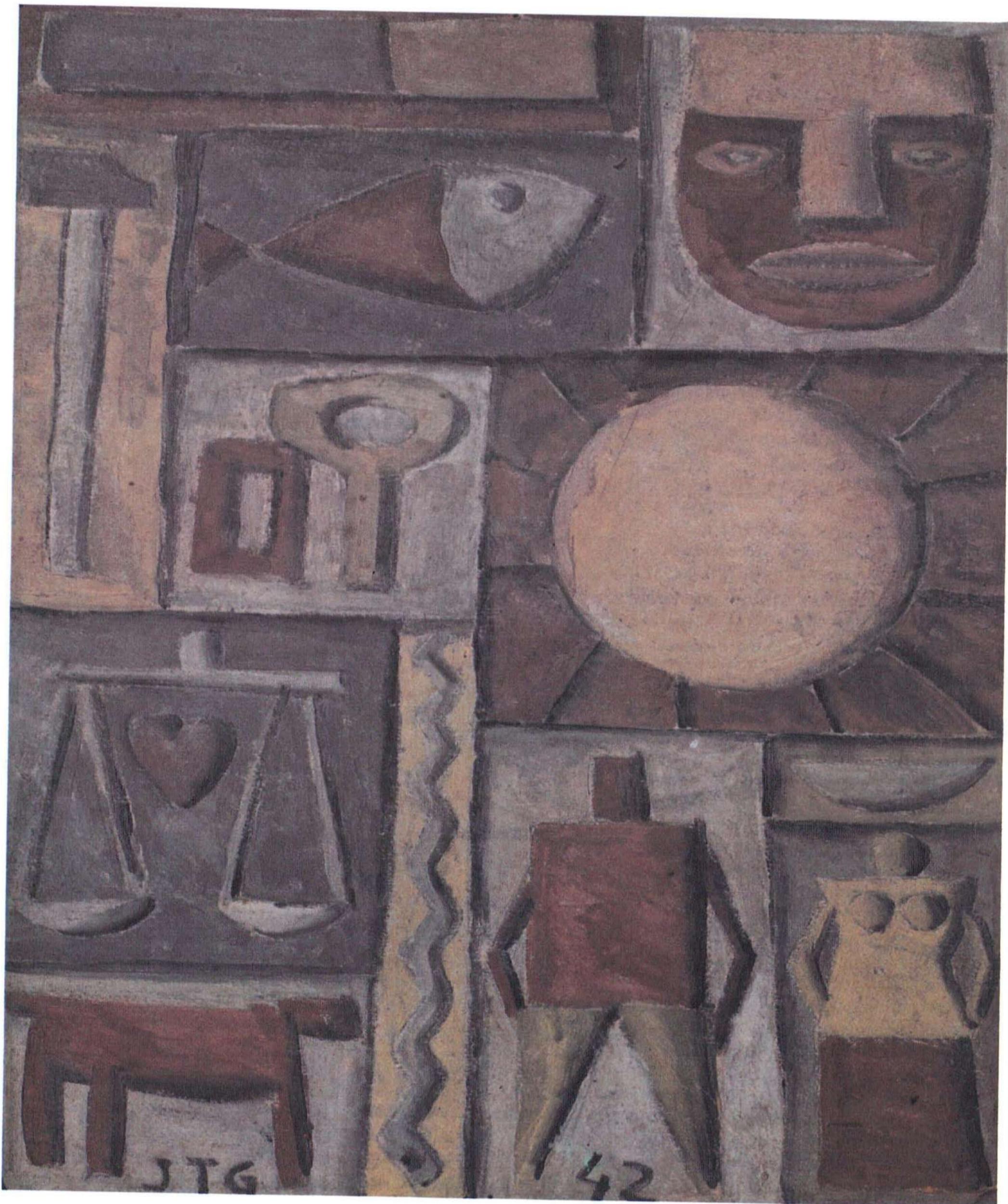


J. Torres-García, *Arte constructivo con sol grande*, 1942. Ó/t., 75 × 48 cm. A. Torres, NY.

ginar a Solar tanto como colaborador de Borges como de tema de alguna de sus *Ficciones*.

Los paisajes de Solar, que a veces se convierten en ciudades o torres; otras, en vistas de montañas, relacionadas tanto con la pintura japonesa como con la Capadocia, en el centro de Turquía, una tierra extrañamente erosionada.

En una de las primeras versiones de este paisaje



Joaquín Torres-García, *Formas abstracto metafísicas*, 1930. Óleo sobre lienzo, 146 × 114 cm. Ciudad de los Artistas, Nueva York.

(1921), una acuarela que hizo cuando todavía estaba en Europa, los picos con puertas y ventanas labradas en la roca están claramente basados en las rocas de la Capadocia. Posteriormente, Solar añadiría escaleras y arquerías, en metafórica referencia a la experiencia trascendental, como en *Paisaje* (1938), propiedad de Borges, o en *Valle profundo* (1944).

Ni Xul Solar ni Figari formaron escuela, a pesar del éxito que ambos tuvieron en Buenos Aires. En cambio, Joaquín Torres-García, a pesar de haber hecho casi toda su carrera fuera de su Uruguay natal, en España, Francia y Estados Unidos, tras su retorno en 1933 desplegó un activo proselitismo, ejerciendo una duradera influencia sobre el desarrollo del constructivismo en América.

Torres-García compartía el internacionalismo de la generación constructivista de posguerra: Moholy-Nagy, Mondrian, Richter, Vordemberge-Gildebart, Schwitters; pero, al mismo tiempo, siempre hubo un profundo sentido del lugar en su obra. En su texto *Escuela del Sur* (1935) es clarísima y no deja lugar a dudas esta dualidad. Dice de Montevideo:

“Ni en el mate, ni en el poncho, ni en las canciones puede encontrarse un carácter especial; se trata de algo más sutil, que lo permite todo y que tiene la misma claridad, la misma luz blanca que la ciudad... Y aquí estamos, junto a los ululantes vientos que perturban a la mente y al cuerpo en esta particular orilla del gran río, casi península, como si quisiera capitanear el continente, situarse en la vanguardia. De esta manera, nuestra posición geográfica sella nuestro destino”.

Se dio cuenta de que había pasado el tiempo de la renovación y la importación. Pero, no obstante, era inevitable que se viera influido por su estancia en París.

EN 1935 fundó la Asociación de Arte Constructivo y la revista *Círculo y Cuadrado* (1936-1943), resucitando el nombre del movimiento Cercle et Carré, del que había sido miembro fundador en París en 1930. La impresionante revista de Torres-García, con colaboraciones y reproducciones de la obra de los principales constructivistas de todo el mundo, tuvo una gran influencia en América Latina, y ello, junto con el restablecimiento de su taller (estudio con discípulos) y sus textos y conferencias, fue fundamental para la propagación de sus ideas.

En 1938, erigió el *Monumentocósmico* —un muro exento en un parque de Montevideo, junto al Museo de Bellas Artes—. La red de piedra contiene muchos

de los signos y símbolos de su pintura: el sol, el ancla, la escalera, el reloj, así como otros de invención propia.

AUNQUE sus referencias a las civilizaciones americanas indígenas —a lo que él llamó “Indoamérica” o, específicamente, a la teogonía andina— aumentaron en ese período, ya que existían en su época de París cuando se inspiró en la civilización preincaica de Tihuanaco, tanto para la iconografía como para la estructura (había una reproducción en escayola de la Puerta del Sol, en Trocadero), y en las formas de las figuras y los colores de la cerámica de Nazca.

Estaba también fascinado por las fotografías de las grandes edificaciones incas del Cuzco y la fortaleza de Sacsahuaman, y las fuertes sombras dibujadas por los bordes biselados de las piedras gigantes en sus mallas irregulares aparecen una y otra vez en sus obras en blanco y negro. Sin embargo, sus máscaras siempre fueron algo muy generalizado, utilizando, por ejemplo, los símbolos, universalmente reconocibles, de masculino y femenino.

Aunque Torres-García tiene contactos con Mondrian, no comparte su polémica actitud hacia la abstracción. Sí comparte, en cambio, la fe de Mondrian en el equilibrio entre fuerzas opuestas, como, por ejemplo, entre razón y naturaleza, vida y abstracción. Mientras que el ex dadaísta Hans Arp (como Mondrian, miembro de Cercle et Carré) subrayaba lo natural, lo irracional y lo orgánico sobre lo humano y lo medido.

Trazó la evolución de los diferentes modos de representación hasta la época primitiva, buscando en la prehistoria europea y en el arte precolombino. El signo, dice, constituye la tradición del hombre abstracto:

“Todas las culturas primitivas progresan siguiendo esa línea. Su arte, siempre de expresión geométrica, es un ritual, algo sagrado. Éste es el problema al que debe hacer frente el artista hoy; es también el deseo que pone de relieve la expresión artística moderna”.

“Elevando el término *estructura* a un plano universal, podemos determinar que el signo es algo natural, pudiendo así captar la esencia del punto de incidencia entre lo vivo y lo abstracto. Y ésta sería la mejor explicación de lo que entendemos por Arte Constructivo”.

ARTE EN IBEROAMERICA

Comisario: Dawn Ades.

14 de diciembre-10 de marzo.

PALACIO DE VELÁZQUEZ.

Mondrian, Cézanne y el cubismo influyeron mucho en Rivera

ANTONIO SAURA

“HAY QUE CULTIVAR LAS PROPIAS OBSESIONES”

PABLO JIMÉNEZ

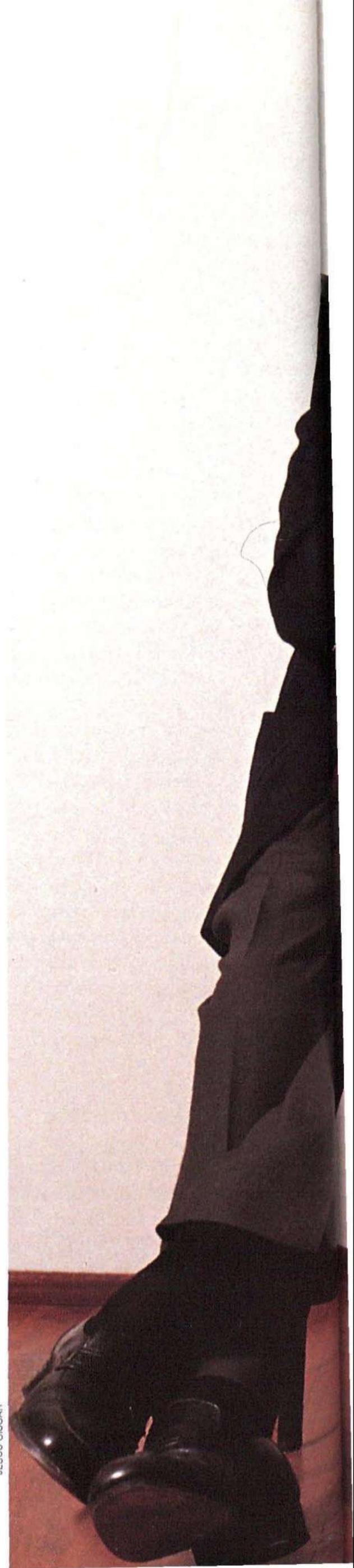
Desde enero hasta marzo, el Centro de Arte Reina Sofía acogerá una gran exposición, casi antológica, del pintor Antonio Saura. Una ocasión magnífica para repasar la trayectoria que iniciara antes de viajar en 1953 a París dispuesto a integrarse en el movimiento surrealista.

EN 1953 usted se marcha a París, dispuesto a integrarse en el movimiento surrealista. ¿Cuál fue su relación con el surrealismo?

—Yo salí de España pensando que ya era surrealista y que en París iba a ser todavía más surrealista, que iba a confirmar mi vocación. Nada más llegar conocí a André Bréton, que me acogió muy bien en su grupo. En seguida me hice muy amigo de Benjamín Péret, porque, entre otras cosas, hablaba español; lo había aprendido en México y en España, durante la guerra civil. Lo cierto es que a mi llegada tenía todavía una idea muy adolescente de lo que era el surrealismo y, en realidad, incluso de lo que era el arte. A pesar de mis 23 años, era muy inocente todavía. Las primeras reuniones del grupo me decepcionaron mucho; todo, las conversaciones y las discusiones, se refería al pasado. Era una polémica con el propio pasado surrealista.

Antonio Saura,
junto a una de
sus obras más
recientes.

JESÚS CISCAF





No encontré lo que esperaba; yo todavía pensaba en aquel grupo con las referencias que había podido reunir desde aquí; realmente, pensaba en ellos con la idea provinciana que me había forjado en España. De todos modos, y aunque mi permanencia en el grupo no fue muy larga, me marcó profundamente; fue un aprendizaje muy interesante, sobre todo, del pasado surrealista. Pero fue también un motivo de decepción el ver a hombres que habían sido personajes muy activos social y artísticamente, que habían llegado incluso hasta hasta cometer acciones claramente violentas, ahogados en la historia del pasado.

—¿Qué es lo que queda del surrealismo en su trabajo?

—Muchas y muy importantes cosas. La lectura, por ejemplo, de algunos textos como los poemas de Bréton, de Benjamín Péret, algunos de Eluard, los de Desnos; en fin, todo lo que fue el surrealismo y lo que se generó en torno a este movimiento ha sido capital para mi formación y lo sigue siendo todavía hoy, sobre todo, literariamente más que pictóricamente.

—¿Se podría decir que, en general, la pintura surrealista tiene un interés menor que la literatura?

—Creo que la pintura surrealista fue una pintura abortada. Los planteamientos del primer manifiesto de André Bréton sobre el automatismo psíquico puro eran muy válidos para la pintura, suponían toda una revelación, una iluminación, y muy pocos artistas fueron los que supieron llevarlos a cabo: Miró y, parcialmente, André Masson. Creo que, en el fondo, Bréton estaba más por el mundo de lo onírico y su interés estaba dirigido a una pintura ilustrativa de lo onírico. Esto explicaría su gran interés por Max Ernst, que, por otra parte, es un gran pintor; por Tanguy, para mí,



Crucifixión, 1959. Óleo sobre tela, 195 x 324 cm. Estocolmo, colección particular.

uno de los grandes del siglo XX, o por Dalí, que a mí personalmente, me interesa bastante menos. Pero los primeros postulados surrealistas eran perfectamente aplicables a una pintura que no se desarrolló por una serie de tentaciones que estaban dentro del conglomerado del fermento surrealista, pero que este desarrollo llegaría a producirse mucho más tarde. Precisamente cuando yo llegué a París ya existía una pintura de *action painting* americana, que convivía con el llamado informalismo europeo (un término que no define nada), y todo el potencial energético del primer manifiesto surrealista estaba en esa pintura que se hacía durante la guerra y la posguerra mundiales, justamente, en Estados Unidos, como influencia de la estancia de los propios surrealistas que focalizó una pintura con unas fuertes raíces europeas entroncadas con ese primer ma-



nifiesto. La verdadera pintura surrealista, aparte de algunos casos excepcionales, como el de Miró y alguna obra de Masson, se hizo en la posguerra, tanto entre los pintores que residían en América como los que vivían en Europa.

—Estas dos corrientes que, como acabamos de ver, nacen del surrealismo y que se pueden definir como una escenografía onírica, de un lado, y el impulso del automatismo, del otro, ¿de qué forma pueden confluír en su trabajo?

—Antes de ir a París yo hacía una pintura muy experimental, que estaba más cerca del automatismo psíquico puro que de otras formas. Pero justo antes de mi partida, mi obra se fue acercando mucho más al mundo onírico. La estancia en París fue, precisamente, lo que me ayudó a liberarme de ese lastre, de la minucia de eso que Dalí llamó la “fotografía de sueños en colo-

res”. Para mí, entonces, los grandes pintores eran Miró, dentro del mundo de la expresión automática, y Tanguy, que era el pintor que planteaba el problema del onirismo de forma más ambigua, más polifocal y más llena de posibilidades. Yo me encontraba en esa dualidad de dos conceptos distintos dentro de una misma tendencia, y finalmente, se focalizó todo a través de la experiencia abstracta. No hubo ruptura, porque fue una transformación gradual del mismo mundo de naturaleza orgánico, organiscista, no representativo, de elementos muy precisos, pero sí entroncados con fenómenos de la naturaleza. En ningún momento se produjo una ruptura conceptual.

—Hábleme de los collages, de la obra sobre papel, que es, seguramente, donde con mayor evidencia perdura la huella surrealista. Una obra, por lo demás, mal conocida en España.

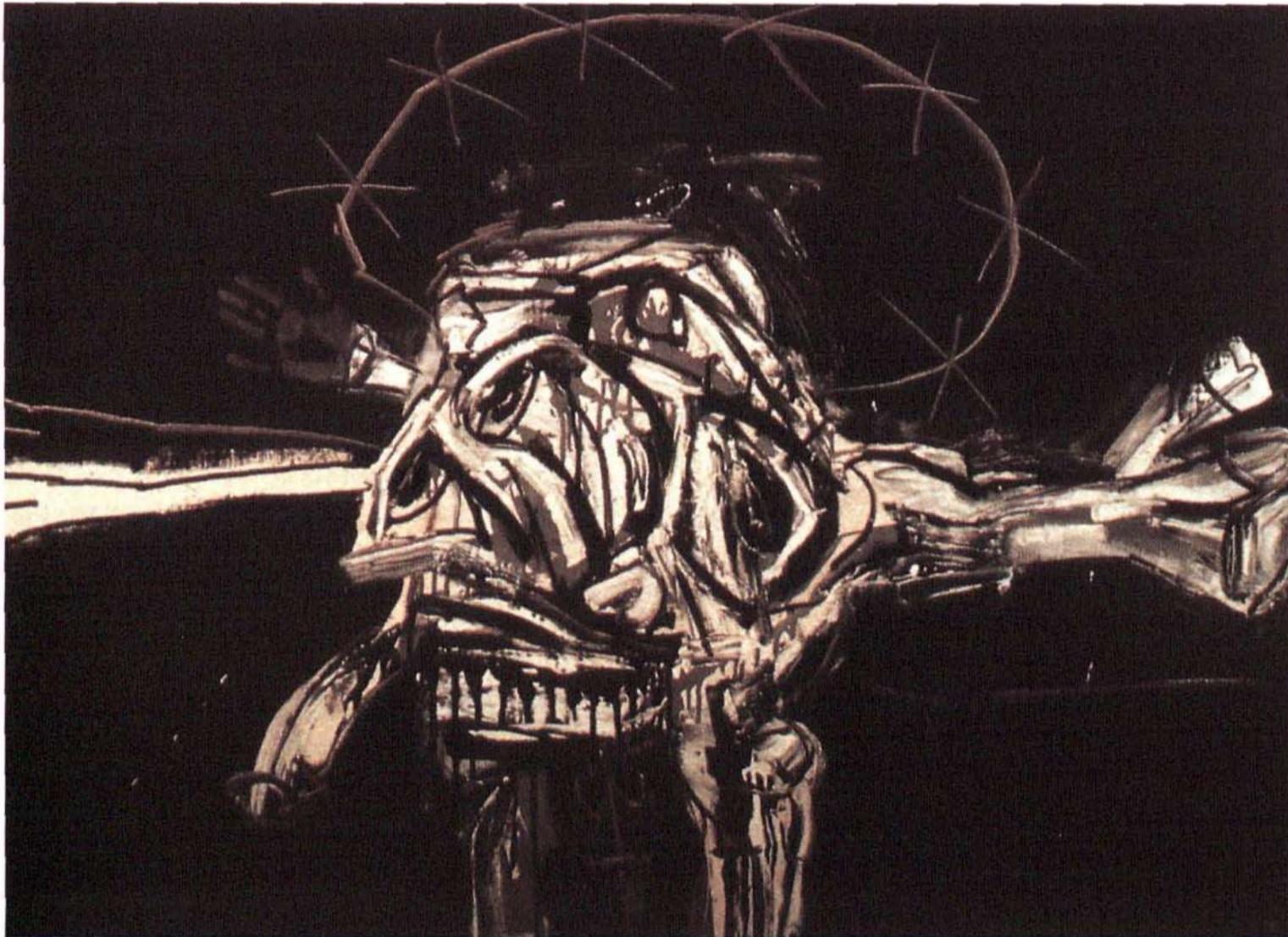
—Mi trabajo se conoce muy mal en España, quizá porque la mayor parte de él sólo se ha visto fuera. He celebrado muy pocas exposiciones verdaderas en mi país y en Madrid, en concreto. Mis cuadros se conocen mal. Se conocerán mejor ahora, después de esta exposición que es una selección realmente bien hecha de cuatro temas. También es cierto que he pasado más de la mitad de mi vida en Francia, que casi todo el trabajo lo he hecho allí y que hasta hace pocos años en España nadie compraba un cuadro mío. Hay ciertas series, las que se apartan de la línea matriz de mis pinturas de la figura humana, que apenas se conocen y es precisamente en ellas en las que persiste una mayor huella de la influencia surrealista con, por supuesto, añadidos de hallazgos personales o tomados de la historia del arte. La única forma de que se me conozca bien es con exposiciones de este tipo. Me gustaría algún día poder hacer una exposición más amplia, en la que también se vean reflejados esos aspectos más marginales de las líneas matrices.

—Gorky —ahora de actualidad en Madrid—, De Kooning, Rothko... ¿cómo se traduce el poso surrealista en la escena internacional?

—Gorky es un surrealista de pleno derecho, incluso con mayor plasticidad que los pintores surrealistas clásicos. En el caso de De Kooning, como en el de Rothko, curiosamente, y en el de otros americanos dieron el mismo paso que yo dí desde la elaboración surrealista hacia formas más personales. Rothko catalizó su obra en la abstracción, y De Kooning, en una abstracción más ambivalente entre la abstracción y la figuración, lo que le llevó a plantear fascinantes problemas de libertad. Es un gran artista no sólo por la calidad de su obra, sino, sobre todo, por ese sentido de la libertad. Pero creo que éste es también el proceso de Tàpies, sin ir más lejos, y sin duda el de muchas personas que pasaron por esta situación, partiendo de un surrealismo que era todavía el movimiento liberador ética y

estéticamente hablando. Se puede hablar de un tardosurrealismo que se integra en una forma distinta de ver las cosas y en el que persiste la idea de metamorfosis, la idea de una belleza convulsiva; pero ya de una forma en la que lo onírico desaparece para focalizarse en una visión subjetiva de la realidad, sea abstracta o figurativa. Lo que ocurrió en España fue exactamente lo mismo, algo tardíamente, aunque no mucho más, si se comparan las fechas.

—*Es curioso comprobar cómo cuando el expresionismo abstracto se estanca en cierto academicismo, el movimiento que*



Crucifixión XI, 1960. Óleo sobre tela, 195 x 250 cm. Musée d'Art et d'Histoire.

intenta romper con él, el pop, también mantiene una serie de connotaciones surrealistas. ¿Se podría decir que el fantasma del surrealismo, recogido después por los conceptuales, recorre la mayoría de los movimientos de la vanguardia?

—El surrealismo no fue un movimiento plásticamente revolucionario, salvo, como ya he dicho, en el caso de Miró. Realmente, los ismos experimentales del siglo XX fueron otros: el cubismo, el constructivismo, la abstracción-creación; pero, curiosamente, el surrealismo impregnó toda nuestra época. Yo lo llevaría ahora mismo incluso hasta el minimalismo, que es un movimiento que me ha interesado mucho, porque en él —y a pesar de ser una consecuencia de la abstracción geométrica— hubo una suerte de magia pagana que entronca con ciertos conceptos de la surrealidad; la prueba es que el trabajo minimalista sólo funciona

cuando hay espacios muy grandes, muy limpios y se crea una especie de magia y misterio espacial; esas obras flotan prácticamente, como las formas de Tanguy, dentro del fondo del paisaje subconsciente. Un misticismo pagano que se encuentra también en otras formas de la pintura. De todos modos, es difícil hablar de un neosurrealismo para el futuro. Hoy en día todo son *neos*; se forman movimientos de forma compulsiva, como si fueran un producto de consumo; hay un neominimal y un neoconceptual, etcétera. Pero creo que es prácticamente imposible hacer un neosurrealismo,

ya que carecerá de ese vislumbramiento del descubrimiento que fue la lucidez de André Bréton y de su grupo: el poder formular en un momento dado la anarquía dadaísta a través de otro camino diferente y eso no se puede repetir en la historia. Es muy difícil que se vuelva a dar ese sustento intelectual y de aire de época, esa normalidad en la anormalidad.

—*Motherwell decía que abandonarse plenamente al inconsciente era una forma de esclavitud. ¿Cómo funciona el inconsciente en tu forma de trabajo?*

—Primero quiero decir que el automatismo no es un fenómeno reciente, sino que ya existe en los pintores *zen* de China y Japón. Por lo demás,

considero que sólo se puede practicar el automatismo cuando existen esquemas de realidad mentales que pueden favorecer la misma estructura, el crecimiento de una obra. Son dos cosas que van juntas: el automatismo puro difícilmente produce imágenes; pero el aporte del automatismo a una estructura preexistente es un enriquecimiento fantástico que la carga de emoción y de fuerza. Por eso yo no puedo trabajar sin tener una estructura previa para construir el cuadro, y es a partir de ésta cuando se produce una especie de fabricación de la obra en un proceso que suele ser rápido y en el que el automatismo desempeña un papel importante. Pero el control que te da esa estructura previa es lo que hace que realmente el cuadro pueda ser.

—*¿Por eso esa necesidad de mantenerse dentro de los mismos temas?*



Raquel, 1958. Óleo sobre tela, 162 x 130 cm. Génova, colección particular.



Brunhilde, 1963. Óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm. Galerie Stadler, París.

—Para mí, el tema es fundamentalmente una estructura. Una forma de poder pintar. Está claro el problema de por qué se eligen esas estructuras y no otras. Luego, ese cuadro a partir de estructuras incluso semejantes es siempre distinto, lo que prueba el aporte del inconsciente. Lo que va desde la idea, no, mejor, desde el deseo o el proyecto de un cuadro al final es un camino de una complejidad terrible, un proceso de adición y sustracción, de reflexión, de azar, de racionalidad pura... El pintor es el artista que trabaja con más ideas por segundo; en cada pincelada de pintor hay un conglomerado de ideas por segundo que se acumulan. El pintor es también el artista en el que el vértigo de las ideas es más rápido, y es lógico, ya que es un trabajo inmediato; basta cualquier gesto torpe para desbaratar todo un castillo construido, para que esa construcción

orgánica se desmorone; se está continuamente al borde del desastre y de la maravilla. Yo pinto de forma esporádica; ciclos de dos meses seguidos en los que trabajo sin parar, deseando levantarme por las mañanas para pintar. Pero antes de empezar una nueva obra siempre hay algo trágico en el lienzo en blanco, una sensación de pánico, de terror, de parálisis. Luego basta el primer gesto, aunque sólo sea una mancha, para que empiece a aparecer ese encadenamiento que lleva a una imagen. En el trabajo del pintor, la razón y la sinrazón van siempre juntas, dentro, claro está, de una pintura como la mía; una pintura que construye el cuadro como un ser vivo y en la que existe esa lucha con la superficie en blanco y con la imagen: dos luchas que van juntas. Una vez escribí que una pintura de la tauromaquia era imposible; la pintura no puede reflejar un arte que es fundamentalmente movimiento, que culmina en un instante sublime y pasajero; pero hay pintores, como De Kooning, que, por el contrario, hacen tauromaquia pintando, porque un cuadro logrado es, para ellos como para mí, una sucesión de buenas faenas, como una corrida de toros. La verdad es que todo esto sigue teniendo bastante que ver con lo que decíamos antes del surrealismo.

—*Estamos hablando de un método de trabajo que parece basarse en un viaje al inconsciente, en busca de los fantasmas personales; pero el haber alcanzado con el tiempo un acceso demasiado fluido y al no quedar demasiadas*

razones para temer lo que el inconsciente oculta, ¿no iría todo ello restando fuerza a la obra y llevándola a planteamientos más formales que expresivos?

—Todo proceso de realización es una amputación de sí mismo. Quiero decir que cuando un pintor habla de su propio trabajo sufre ese mismo peligro, amputa una parte de su carga energética, del mismo modo que practicar una forma de revelación puede convertirse en sistema. Aunque esto sucediera, me parece mejor que lo contrario, que no haber practicado esa forma de aceptación de la obra final. Además, creo que cultivar las pocas obsesiones que uno tiene, cultivarlas como si fuera algo biológico, es siempre bueno. Yo recorto y colecciono fotos e iconografías, en general, de periódicos y revistas y al final siempre terminan por clasificarse en siete u ocho temas: los míos. Hay que cultivar las



Crucifixión roja, 1963. Óleo sobre tela, 130 × 162 cm. Musée d'Art et d'Histoire.

Propias obsesiones para que estén siempre cargadas. Yo voy a escribir ahora un libro que se llamará *Aquello que uno no debe hacer a partir de los 60 años*. Los cumplo el año que viene y me doy cuenta de que mucha gente a la que admiraba, a partir de los sesenta, se han traicionado a sí mismos. Creo que los pintores deben estar siempre pintando lo mismo, al igual que los grandes escritores y los músicos están siempre haciendo lo mismo, o algo alrededor de lo mismo, aproximándose cada vez más a un proyecto ideal que nunca se alcanza, pero en el que hay un acercamiento mutuo. Y la clave del proceso es la modernidad; la posmodernidad es sólo un ismo más de la modernidad, que es algo muy amplio que se construye sobre una serie de claves como el inconsciente de Freud, el regreso a la bidimensionalidad en la pintura con los cubistas, etcétera. Me

parece que esos postulados siguen siendo importantes hoy en día, que no han perdido su energía y son válidos para seguir creando obras. Todavía hay que defender la modernidad.

—*De todos modos, la posmodernidad también puede entenderse sólo como una nostalgia de la modernidad.*

—Sí, es una revisión, una nostalgia pero bastante sospechosa, porque hay una mirada al pasado que no es la de los vasos comunicantes. Hay una serie de signos en todo esto que son totalmente pequeñoburgueses. En arquitectura está clarísimo: esa revisión de formas clásicas responde a un gusto pequeñoburgués. Los coleccionistas pequeñoburgueses deben estar muy contentos con la pintura de Cuchi, por ejemplo, y ¿para qué vamos a citar más nombres?

—*Además, estamos en un momento en el que se tiende más*



Raquel, en su sillón, 1967. Óleo sobre tela, 162 × 130 cm. España, colección particular.

a valorar aspectos formales. Por ejemplo, Kiefer, que mantiene en su obra unas tesis que en el extremo llegarían a ser casi neonazis; esto parece no importar y se le admira exclusivamente por su fuerza formal...

—Creo que Kiefer es un pintor interesante, a pesar de que su obra esté claramente contaminada por una megalomanía monstruosa, en la que existen elementos pangermánicos muy peligrosos o muy sospechosos. Además, en sus obras hay un problema de gigantismo que es grave: son obras que se están destruyendo por su propio gigantismo, hay un importante problema de desfase en la escala. La escala es algo muy importante, ya que una estructura determinada exige una dimensión determinada; en Kiefer, la escala está desbordada por una especie de épica sospechosa. Pero, de todos modos, creo que Kiefer es un pintor interesante, que ha conseguido que su mundo personal sea reconocible; que, sin duda, es lo más importante en un pintor, algo que no se puede denominar estilo y que responde a la imagen de un mundo unívoco y personal.

—Volviendo a su trabajo, hay una cosa que siempre me ha llamado la atención y es el hecho de que las composiciones de cuadros son siempre composiciones cerradas. Que su obra sigue planteando los mismos problemas de una forma sobre un plano, mientras que esos problemas encuentran rápidamente en el expresionismo abstracto otras soluciones.

—En la pintura que yo hacía desde el 56 hasta no sé cuándo sí hay integración de forma y espacio. Eso, evidentemente, desaparece después, yo no sé por qué; lo que sé es que las figuras se van manifestando con mayor claridad, como afirmándose por encima del fondo. Ya no hay integración de la estructura con el ritmo general del cuadro. Lo cierto es que ahora éste es un problema que me preocupa mucho y quiero volver a adentrarme en este tipo de integraciones y ahondar así en una línea de trabajo que ahora vuelvo a sentir como una necesidad.

—Dentro de su obra hay cuadros que son un auténtico prodigio de color; sobre todo, recuerdo ahora algún caso concreto:

dentro de la serie de las cabezas hay desdoblamiento de tonos entre los negros, las tierras y los ocre realmente deslumbrantes...

—Desde luego, la mía no es una pintura monocroma. Pienso que el blanco y el negro no es un “no-color”, sino todo lo contrario. Pinto con una gama reducida: una tierra roja, un ocre, el blanco y el negro. La verdad es que son los mismos colores de *Las Meninas*, de Velázquez; éste —y se ve en el cuadro— sólo tiene en la paleta cinco colores y con ellos se pueden hacer muchos, todos los del mundo. Pero no sé por qué los

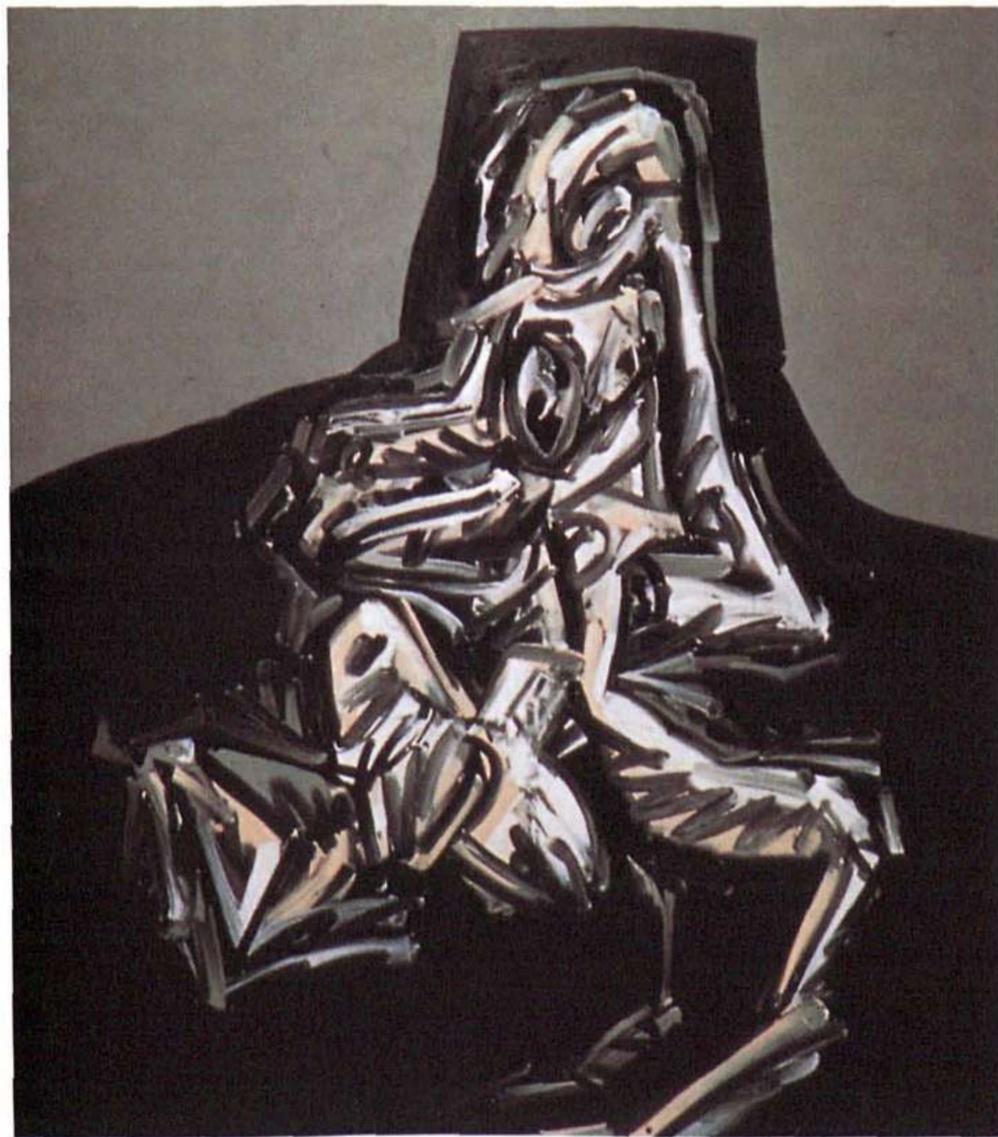
he escogido, quizá, por afinidad con Velázquez o con el arte africano, que también utiliza los colores de la tierra (rojo, ocre amarillento, blanco y negro) o los de las primeras pinturas murales de Creta, Micenas...

La reducción de la gama no significa una renuncia al color, sino todo lo contrario. La percepción de un color viene dada por su proximidad con otro. Un tierra rojo puede parecer un rojo brillante, por la proximidad de otros tonos. Para mí, el color siempre ha tenido una gran importancia. Considero, por ejemplo, que Matisse, el gran colorista de nuestra época, es por lo menos igual o mejor pintor que Picasso. En el caso de Rothko,

creo que se debe a un gran malentendido. Rothko no es un gran colorista, sus juegos de color se limitan a la tabla de Albers; su importancia viene más de cierto misticismo, de un extraño misterio muy personal que consigue identificar toda su obra.

—En algún momento de la conversación era inevitable hacer una referencia a *El Paso*. Usted dice que *El Paso* en su vida fue un episodio muy pequeño, pero lo cierto es que, al menos para la historia del arte contemporáneo de nuestro país, no fue así.

—Hay muchos malentendidos sobre *El Paso*. Estoy escribiendo ahora un libro sobre ello, con documentos que sólo tengo yo. Quiero ser objetivo y no pienso contar nada de las relaciones personales entre nosotros, que es algo que no me interesa, sino hacer una crónica de algo que tampoco fue tan complicado.



Anat, en su sillón, 1985. O/t., 195 × 159 cm. Galerie Stadler, París.

resumen, la historia es que yo estoy en París y cuando regreso a España siento la necesidad de hacer algo aquí, de aportar las cosas que había conocido fuera. Por entonces, el panorama español era tremendamente provinciano. El Paso hizo que cristalizara la obra de los demás artistas que lo integraban y creo que eso fue importante, pero en mi caso concreto, mi estilo ya estaba definido antes, en las últimas cosas pintadas en París. La verdad es que El Paso ha sido el único movimiento español que ha pasado a la historia. Yo quería hacer una experiencia lúcida, casi de laboratorio, incidir en el medio artístico español y, por qué no, modificar la historia; creo que la creación de grupos y movimientos es la única forma de cambiar la historia del arte y eso se puede provocar.

—Una de las cosas más sorprendentes de *El Paso* es que aglutinó a una serie de artistas que en el fondo eran completamente distintos.

—Lo que quisimos, tanto Manuel Ayllón como yo, y en los contactos posteriores con Manolo Conde, fue reunir a aquellos artistas que nos parecían más interesantes del panorama español, pero no existía la idea de crear una tendencia. En el manifiesto se habla precisamente de esto; había también un deseo pluridisciplinar que después fue un fracaso. Tampoco había un interés de que todo partiera del informalismo; eso demuestra que El Paso unió a muchos artistas y les ayudó a definirse, pues sus obras de antes y después son muy diferentes; eso a mí me parecía fantástico, ya que además se había logrado en el momento justo, porque estábamos aportando un acento personal a los mismos problemas artísticos que se planteaban en Europa. Una de las cosas más importantes de El Paso era que todo intento universalista estaba antepuesto al nacional, pero que también cabía la defensa de éste.

—Pero lo que sí es cierto es que *El Paso* se quedó en una indecisión entre una acción claramente política y una actitud más desenfadada y provocativa.

—Yo siempre quise que El Paso fuera más agresivo de lo que en realidad fue, pero no era posible; había pintores que vivían en España y tenían problemas de todo tipo... El Paso para mí era lo que yo hubiera querido que fuera el grupo surrealista que me encontré en París: más drástico y más pictórico. Además, posteriormente también hubo momentos de seducción por parte de las estructuras oficiales españolas; cosa que no crítico; el Ministerio de Asuntos Exteriores pensó que el arte español era un buen medio de propaganda cultural y lo explotó hábilmente, y eso produjo fricciones, como es lógico. Hubo un momento en el que las cosas se degradaron por razones obvias, y yo planteo la necesidad de un segundo período de El Paso y me quedo aislado. Entonces El Paso se acaba y quedamos todos tan amigos.

LE MONSIEUR D'EN FACE

Una visita a la casa de Antonio Pérez, en la entrañable callejuela de San Pedro, entre la Catedral y las cuevas que conducen al barrio del Castillo, condena al viajero a darse de bruces con la memoria reciente del arte español. Sin apelativos, con "Antoñito" viven demasiados secretos. Discretamente, con el estilo que han acrisolado sus incontables lecturas, nos acaba de regalar una mirada sobre el alter ego de su alter ego que responde al nombre, nada más y nada menos, de Antonio Saura.

El señor de enfrente se llama Antonio Saura y vuelve puntualmente todos los veranos, cuando ya se han instalado las golondrinas y al tiempo que los vencejos vuelan velozmente por encima de su casa. *Le monsieur d'en face* no acaba de ver la diferencia entre golondrinas y vencejos, por más que se le explique cada año. El pintor es animal de costumbres urbanas. Suele partir con ellas, pero en dirección contraria.

Desde hace 32 años no hemos dejado de ser vecinos; una veces, en París; otras, en la calle de San Pedro, en Cuenca. Desde la terraza de casa veo el jardín y oigo el telear de su máquina, un telear lento y torpe, como de alguien que no ha pisado la academia... Cuando se encierra en el taller se hace el silencio y dejamos de vernos mientras van saliendo los cuadros o los dibujos que mañana ilustrarán su *Pinocho* y anteriormente se agazaparon entre las páginas de *El Quijote*, se colaron por las greguerías de Ramón o se metamorfosearon en Kafka.

Hace tiempo que vengo almacenando recortes, reseñas, cartas y catálogos del *monsieur d'en face* para que, en su día, los estudiosos pue-

dan acercarse a su obra, si lo desean, pues ya he renunciado a escribir lo que, parodiando a Gertrude Stein, podría ser su autobiografía. (Antonio Saura nada tiene que ver con Alice Toklas y para escribirse no necesita manos ajenas.) Algunos astutos editores, movidos por el morbo y pensando que en mi persona podría haber algo de lenguaraz y desaprensivo, han insinuado que largara sobre su persona, creyéndome en posesión de secretos dignos de publicarse. *Le monsieur d'en face* goza de un aura un tanto extraña para sus destructores. Pero más que la fidelidad a una vieja amistad me ha contenido el miedo a salir un día, como respuesta suya, en una galería de retratos imaginarios que llevarán mi nombre. Habiendo visto, tantas veces, cómo salen malparados y maltratados sus modelos, incluso cuando se trata de santos de su devoción, mejor será que guarde mis pesquisas y tengamos la fiesta en paz.

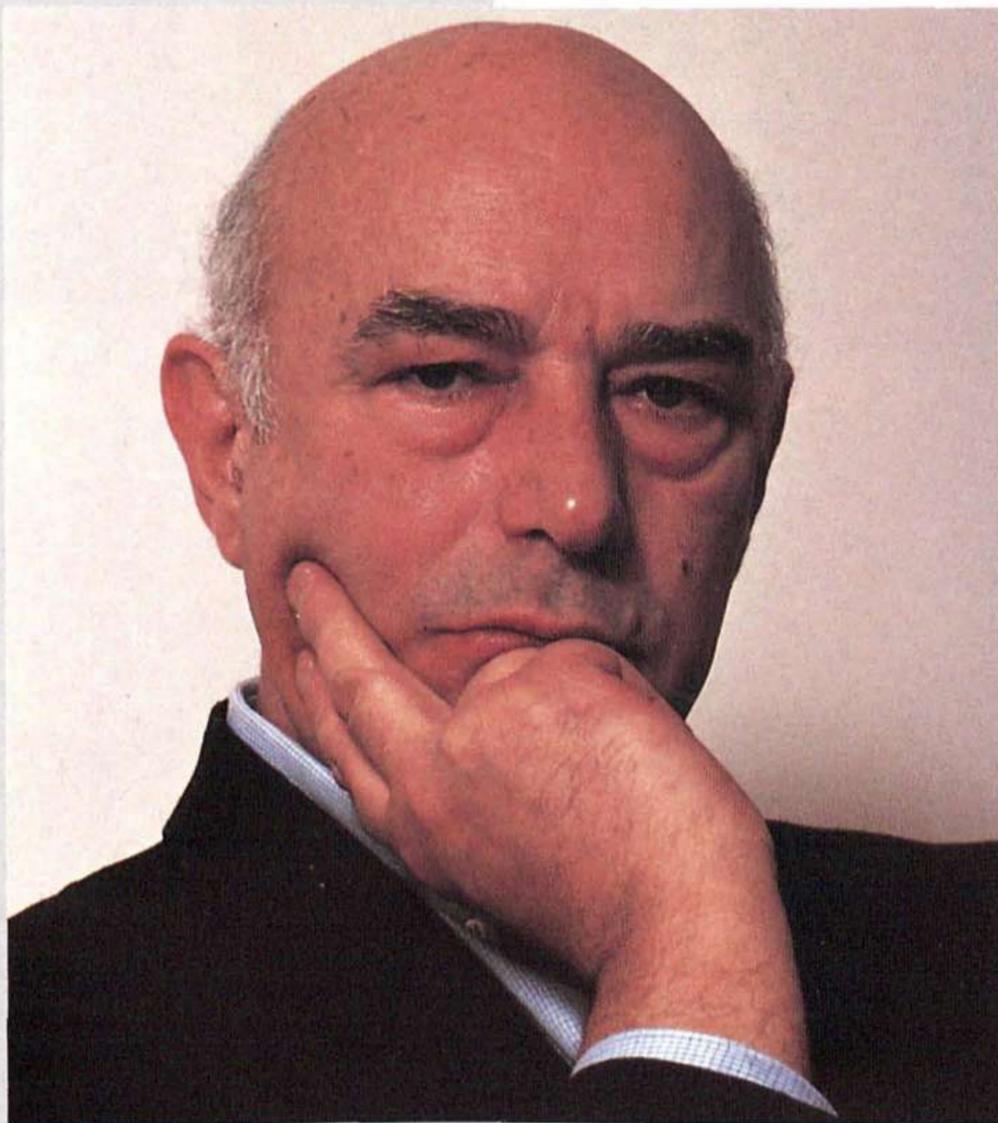
Pero sí puedo hablar de cómo vienen los sauras al mundo. Es curioso que, tratándose de un hombre de libros, sea el menos literario de los pintores. Quizá tenga como norma de higiene escribir lo que no va a pintar y pin-

tar lo que no deba escribir. Y sin embargo, como luego se verá, es un pintor libresco.

Digo esto por su continuo afán de recuperar imágenes impresas. Gran frecuentador de museos, necesita volver a casa cargado de libros y catálogos y seguir dialogando con sus cuadros preferidos. Nunca he pensado que fuera un bibliófilo, pero sí un enfebrecido consumidor de libros, un Saturno devorador no de sus hijos sino de sus maestros: Rembrandt, Velázquez, Goya, Franz Hals, Ensor, Picasso... para después devolvérselos en forma de sauras. Pintura que viene sin salirse de la pintura. Por mucho que emborrone las pistas, siempre podríamos rastrear la pieza maestra escogida.

Con los libros sigue el siguiente proceso. Cuando se trata del ejemplar deseado, lo mima, lo forra de papel transparente y pasa a engrosar su colección, dentro de librerías blancas y cerradas. Del resto separa las imágenes que juzga importantes para su museo imaginario y las guarda en álbumes, vieja costumbre de los años adolescentes y de larga enfermedad. Las restantes páginas acabarán, troceadas y despedazadas, en una serie de cajas que más bien parecen osarios y que él mismo llama osarios. Van etiquetadas con su contenido: cabezas, miembros, mujeres desnudas, crucifixiones, senos... que luego aparecerán en sus *collages* o acumulaciones. A continuación arremete contra las portadas hasta dejarlas desnudas de hojas. Lo que antes fue vaciar y descomponer, ahora se transforme

en el relleno del vacío. Coge la portada, raspa las capas o estratos de que se compone hasta llegar a la médula apetecida o superficie que le conviene y allí vuelca todas las imágenes que antes admiró o desdeñó. Depositando pintura, tintas o esmaltes vemos que aparecen ojos y rasgos de



Antonio Saura, en uno de sus gestos característicos.

un rostro. Un sudario que es la suma de visiones acumuladas desde un día ya lejano: una visita al Museo del Prado, acompañado de su padre y a los 12 años. Esa mañana vio, por primera vez, el perro de Goya descorriendo con su cabeza el telón de la pintura.

Era el retrato del artista adolescente como un perro de Goya. Han pasado los años y hoy se ha convertido en *le monsieur d'en face*.

ANTONIO PÉREZ

Hoy en día la idea de grupo está bastante desprestigiada, los pintores jóvenes no se plantean ese problema; pero un grupo, en determinadas circunstancias, es una autodefensa formidable.

—Vamos a hablar ahora un poco de la exposición que va a llegar a Madrid.

—Yo, al principio, estaba en contra de la idea de Mason, el comisario, de reducir a cuatro los temas de la muestra. Tenía ciertas dudas, pensaba que, viéndola, se podía pensar que soy un pintor muy repetitivo, muy limitado; algo que, por lo demás, tampoco me importa

mucho que se diga, pero bueno... Ahora creo que ha sido una exposición muy bien hecha, muy inteligente. Echo de menos la serie de *Retratos imaginarios*, que sigo pintando todavía hoy. Yo estoy, sobre todo, satisfecho de ella porque es un motivo de reflexión, que me ha permitido ver obras que hacía muchos años que no veía. También ha sido una exposición muy traumática para mí, al darme cuenta de una gran evolución grafológica, lo que me hacía sentir muchas de las obras como pintadas por otras manos y me resultaba imposible recuperar el proceso que me llevó a pintarlas. También me ha servido para darme cuenta de otra cosa y es que en el fondo no

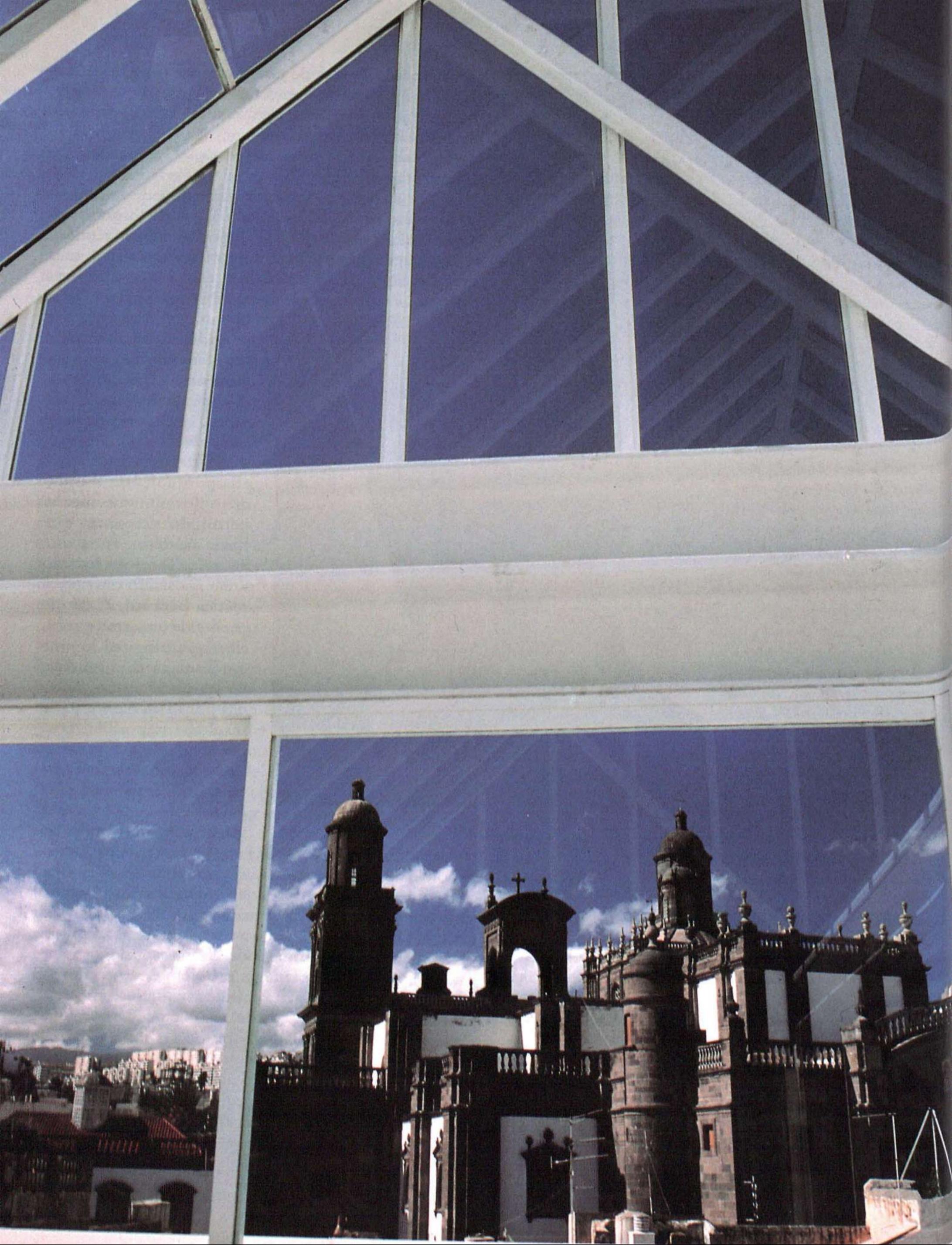
soy tan limitado, porque hay cuatro temas y otros cuatro o cinco más que no están representados. Hay muchos pintores que en toda su vida sólo han pintado tres: bodegones, figuras y paisajes (*se ríe*). Me falta el género de la composición, que es ahora mi gran deseo: el de incluir a la figura aislada en un espacio agónico total y volverme a plantear problemas de composición. Quiero complicar más las cosas, quiero plantear problemas más complejos de resolución de una imagen sobre una superficie.

ANTONIO SAURA. PINTURAS 1956-1985

Comisario: Rainer Michael Mason.

10 de enero-19 de marzo.

Centro de Arte Reina Sofía. Sala A-0.



CAAM

ENTRE TRES CONTINENTES

PEPA ROMA

El Centro Atlántico de Arte Moderno, inaugurado a principios de diciembre en Las Palmas, se constituye como eslabón de tres culturas: europea, americana y africana, destacando el papel de los artistas canarios en esta triple relación.

S I el arte y los museos contemporáneos españoles tienden a mirar y medirse con lo que se hace en Nueva York, París y otras capitales tradicionales del arte en Europa, un nuevo centro nace ahora con la vocación de proyectarse y relacionarse con las culturas de otras latitudes. Se trata del nuevo Centro Atlántico de Arte Moderno inaugurado a principios de diciembre en Las Palmas de Gran Canaria. Su director y consejero delegado, Martín Chirino, lo define como "un radar o plataforma tricontinental desde la que auscultar y proyectar los movimientos culturales que se producen en Europa, África y Latinoamérica".

Por una parte, el Centro Atlántico de Arte Moderno se propone mostrar una dimensión del arte contemporáneo español poco conocida, pero no por ello menos importante, como son sus relaciones con los movimientos pictóricos de Latinoamérica: "Por ejemplo, se puede citar a la escuela indigenista de Canarias, una corriente muy peculiar dentro del arte español y que fue muy importante en los años treinta. Se trata de una escuela conectada con el arte indigenista de Latinoamérica". Para ilustrar las relaciones socioculturales con ese continente, Martín Chirino recuerda que Cana-



■ **Martín Chirino lo define como 'plataforma tricontinental'**

Página anterior, vista desde el ático-terraza del barrio de La Vegueta. Arriba, galería alrededor del patio central.

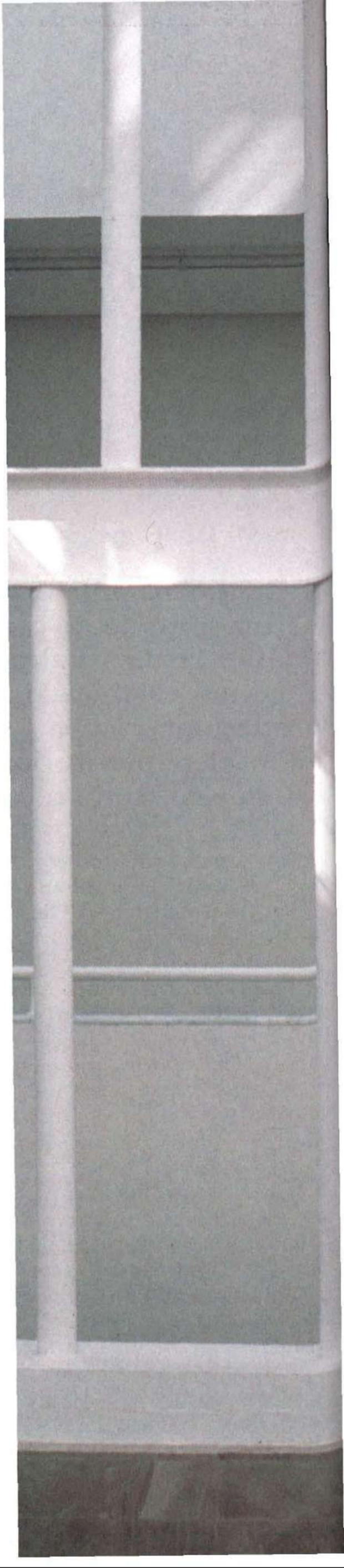
rias no sólo ha sido siempre tierra de paso entre un lado y otro del Atlántico, sino que importantes comunidades isleñas viven asentadas en Cuba, Caracas y otras partes de Latinoamérica. Por no hablar del flujo de africanos que pasan o se instalan en las islas.

El Centro Atlántico quiere ahora revitalizar esas viejas conexiones a través de actos conjuntos con intelectuales y artistas no sólo de Latinoamérica, sino también del norte de África. Pero no por ello hay que confundir esa orientación del nuevo museo con una vocación tercermundista. El CAAM aspira a integrarse en los circuitos de los grandes museos y en las corrientes artísticas mundiales. Su exposición inaugural sobre la última fase del movimiento surrealista, es decir, en el período de diáspora con la salida de sus mentores desde París hacia México, el Caribe, Nueva York y otras ciudades, es significativa en este sentido. Reunir las obras que se exponen ha sido posible gracias a los préstamos y colaboración de entidades como el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Aunque muchas de las obras expuestas probablemente serán conocidas de los aficionados, el marco referencial de presentación será diferente.

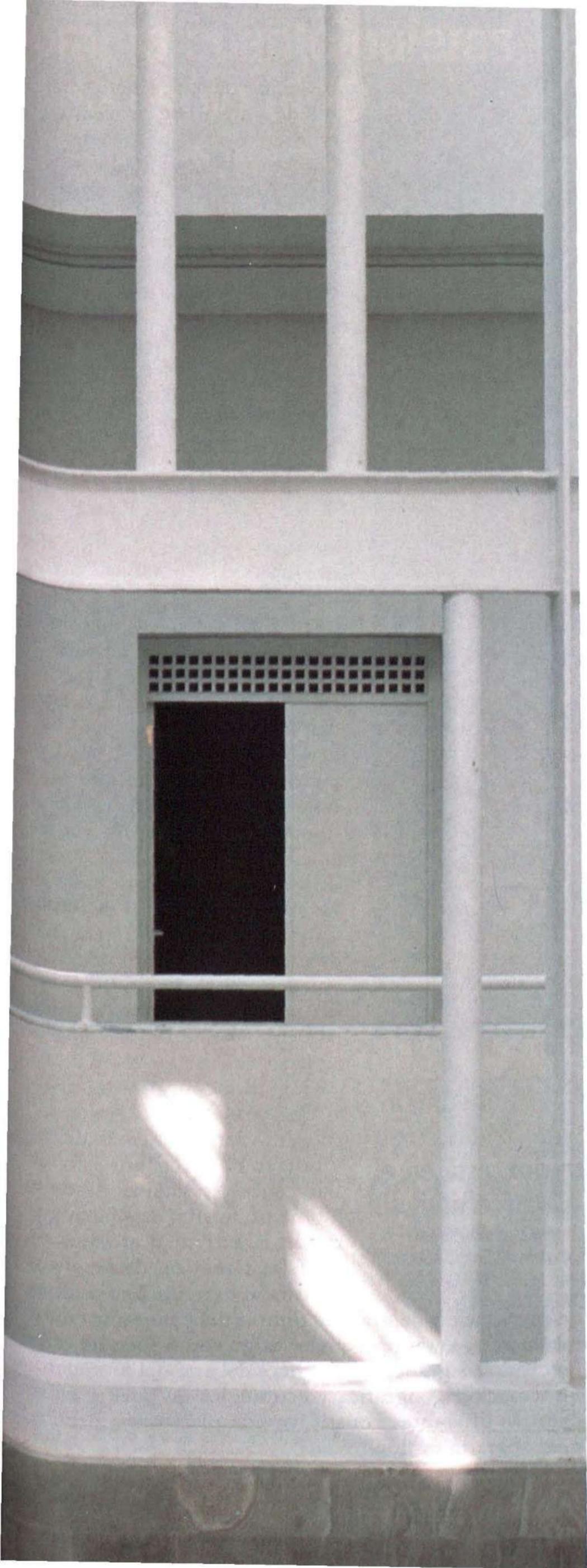
Según Martín Chirino, se trata de mostrar que Canarias, a pesar de su lejanía, no ha sido ajena a lo que se ha producido en Europa: "Es significativo que la primera exposición internacional de importancia que se realizó sobre el surrealismo fue en Santa Cruz de Tenerife, en 1935, con la presencia de los grandes artistas del momento, como André Breton. El Centro Atlántico va a reivindicar la aportación de Canarias a la modernidad no sólo en España, sino más allá de nuestras fronteras. Como ejemplo está Néstor Martín Fernández de la Torre, uno de nuestros grandes modernistas, que vivió en París buena parte de su vida".

PRECISAMENTE, la diáspora y el contacto con el otro lado del Atlántico han permitido valiosas aportaciones, y lo que pretendemos es conectarlas con sus homólogas en el mundo". Según el director del CAAM, se pretende universalizar la producción canaria. Dentro de esta línea, la presentación en Europa del Centro se hará en el Salón Internacional de Museos y Galerías que se celebra en París en enero de 1990, con la muestra de la obra de Óscar Domínguez y Manolo Millares, quienes, según el director del nuevo museo canario, merecen el reconocimiento de "valores universales".

Pero, sobre todo, el CAAM aspira a ser un nuevo eslabón en la cadena de los centros de más reciente creación en España para la difusión del arte contemporáneo. "Aspiramos a integrarnos en la red de centros que se han establecido en los diferentes puntos de España, desde el Centro de Arte Reina Sofía, al IVAM



■ Se integra en la red de centros españoles de arte contemporáneo



valenciano, el nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y el que está en proyecto en Santiago de Compostela. En Canarias siempre se sintió una carencia de comunicación debido a la lejanía; desde hace siglos existe una demanda para que se prestara atención a nuestra cultura en el centro de la península. Ahora parece que ha llegado el momento de satisfacer esas viejas aspiraciones. La creación del CAAM coincide con un proceso de consolidación de las autonomías en este país, que crea las condiciones para que surjan esa serie de centros. Centros con los que ahora la cultura canaria podrá establecer un fecundo diálogo”.

EL intercambio de experiencias se ha producido especialmente con el IVAM. Y la ampliación de los fondos tampoco se presenta fácil, debido a los precios desorbitados que han alcanzado las obras de arte en el mercado”, reconoce Martín Chirino. Pero el director señala que se pondrá el acento en la exposiciones temporales, en la investigación y también en la promoción de artistas canarios nuevos. “Queremos hacer un museo vivo. Tendremos actividades plurales, con debates, conferencias y talleres de arte. Siguiendo el ejemplo del Círculo de Bellas Artes de Madrid, invitaremos a artistas para que puedan intercambiar experiencias y aprender de ellos, que ya tienen una formación. Queremos crear un espacio de experiencia y reflexión, ya que el arte no se da sin pensamiento”.

El CAAM pondrá el acento en un aspecto hasta ahora poco desarrollado por otros centros: la investigación. “Queremos atender a todos los frentes. Queremos que nuestras exposiciones y actividades tengan un rigor científico. Investigaremos no sólo el desarrollo del arte en Canarias, sino también el de otras culturas con las que temos relación como África y Latinoamérica, a la que dedicaremos todas nuestras actividades del año 92”.

El CAAM no nace con un planteamiento ortodoxo cerrado a nuevas ideas: “No será un museo terminal. Nuestros planteamientos los iremos estableciendo mediante el diálogo con otros centros”.

El CAAM, además de difundir el arte, pretende dinamizar la vida cultural y social de Canarias. Se ha creado ya la Asociación de Amigos del CAAM, integrada por socios que contribuyen con cuotas mensuales, y que se beneficiarán de las primicias en catálogos y presentaciones al estilo de los *vernisages* neoyorquinos.

No todo estará orientado a una élite cultural. Precisamente, el museo surge como vanguardia en la renovación y revitalización del casco antiguo de Las Palmas, en el barrio de La Vegueta. La misma readaptación osada del antiguo edificio del siglo XVIII, que en



otra época ocupó el Banco de España, es reveladora de esa nueva función que quiere dar el Cabildo Insular a una de las zonas más bellas y con más potencialidades culturales de la ciudad.

A diferencia de anteriores restauraciones más conservadoras, en La Vegueta —donde nadie se atrevía a mover una figurita ni a innovar con soluciones inéditas para nuevos problemas—, el viejo edificio se ha convertido en una singular mezcla de tradición y de la más moderna tecnología. En línea con el aprovechamiento de espacios antiguos que han hecho otros modernos centros, el CAAM ha instalado dentro de la antigua fachada un sofisticado sistema de andamiajes metálicos que dan una total transparencia espacial al interior y que sustituyen a la tradicional dis-

■ El edificio, remozado en su interior, está en el casco antiguo

tribución de los edificios en pisos de obra. Este proyecto del arquitecto Francisco Sainz de Oiza ha sido facilitado por el hecho de que ya sólo quedaba en pie la fachada, en el momento en que el Cabildo Insular destinara el antiguo edificio del Banco de España a albergar el nuevo museo.

“Con esa estructura metálica que ocupa el centro del edificio, el arquitecto ha querido reproducir la función tradicional del patio canario, alrededor del cual se encuentran las habitaciones, y que en el caso del museo son las salas de exposiciones”, explica Martín Chirino.

EL CAAM es sólo la avanzadilla para la promoción y revitalización previstas del casco antiguo de Las Palmas. Alrededor del CAAM se incentivará la creación de galerías, comercios, cafés y otros lugares de encuentro y ocio cultural que den vida al barrio de La Vegueta, abandonado en los últimos años por sus antiguos moradores. El CAAM dará el primer ejemplo no sólo con sus actividades culturales y artísticas, sino que también contribuirá a ello su estratégica terraza-café, situada en una gran azotea con vistas al mar.

Pero el Centro Atlántico de Arte Moderno, además de revitalizar el casco antiguo de Las Palmas, revitaliza desde el momento mismo de su inauguración la actividad artística de las Islas Canarias, desarrollando cara al exterior una política de exportación de grandes figuras del panorama cultural canario, al tiempo que se erige como foco de referencia de las grandes directrices del arte del momento. Su situación geográfica y estratégica de puente entre culturas diferentes constituye una plataforma privilegiada para tales fines.

Compra cuanto quieras
y paga sólo el 10% al mes

Galerías
Preciados

2357774

ONTESINOS

DUCA: FEB-88

TIENES A TODO GALERIAS EN EL BOLSILLO

CON NUESTRO EXCLUSIVO SISTEMA REVOLVENTE

Una Cuenta de Compras abierta permanentemente.

Con la Tarjeta de Compras dispones de TODO GALERIAS: la última MODA,
lo mejor para el HOGAR, el DEPORTE... hasta un magnífico almuerzo en nuestras cafeterías.

Y con nuestro EXCLUSIVO SISTEMA REVOLVENTE eliges
el límite de crédito que deseas y eliges la forma de pago.

- 10% mensualmente • Una cantidad fija al mes. Y si deseas pago total a 30 días.

Infórmate en cualquiera de nuestras tiendas de todas las ventajas
de nuestro EXCLUSIVO SISTEMA REVOLVENTE.

Galerías
Preciados

GALERIAS

EL Patronato del Centro de Arte Reina Sofía está considerando, a propuesta de la dirección del organismo, la puesta en marcha de una Bienal de la Imagen en Movimiento, cuyas ediciones se celebrarían en años pares, a partir de 1990, y que tendría una cobertura internacional.



Detalle de la cabecera del programa de TVE *El arte del vídeo*.

JOSÉ RAMÓN PEREZ ORNIA

EL UNIVERSO

EL Patronato del Centro de Arte Reina Sofía está considerando, a propuesta de la dirección del organismo, la puesta en marcha de una Bienal de la Imagen en Movimiento, cuyas ediciones se celebrarían en años pares, a partir de 1990. La bienal del Reina Sofía se propone acoger producciones de todo el mundo realizadas con imagen en movimiento, cualquiera que sea su soporte y formato, y siempre que se distingan por su valor artístico, de experimentación y creatividad. Tendrían cabida en la bienal películas de cine, programas de televisión, obras realizadas en vídeo, imágenes por ordenador, obras realizadas con láser y hologramas, elegidas rigurosamente entre las producciones de los últimos dos años y sin discriminar los trabajos a seleccionar en virtud de su duración, género o fines con los que han sido realizadas.

La apertura a todas las modalidades de la imagen en movimiento no sólo supera los clichés y prejuicios con que a menudo se parcelan sus diferentes dominios, sino que reclama un principio más científico y riguroso a la hora de enjuiciar los diferentes soportes y técnicas que posibilitan las imágenes en movimiento al adscribirlas a una misma familia dentro del universo de la imagen. Ello está en línea con las tendencias más actuales de emparentar bajo la denominación de imagen en movimiento a las tecnologías que se han sucedido a lo largo de los últimos cien años. Así lo ponen de manifiesto la inauguración el pasado año, en Nueva York y en Londres, de dos museos con denominaciones muy similares: el Museum of the Moving Image (MOMI) y el American Museum of the Moving Image.

La iniciativa del Reina Sofía, al tiempo que quiere considerar a la imagen en movimiento como una de sus actividades en favor de la conservación, promoción y difusión del arte —como ya ocurre con otras instituciones similares, entre ellas, el Museum of Modern Art (MOMA), de Nueva York, o el Centro Georges Pompidou, de París—, ensancha notablemente tanto el campo disciplinar que quiere acoger la bienal como la tipología de las obras y la procedencia de los artistas. Se diferencia, en este sentido, respecto a la bienal más notable en su género, la del Museo Whitney neoyorquino, porque da cabida a autores de todo el mundo y no sólo a estadounidenses o residentes en Estados Unidos y porque no se limita al soporte cinematográfico o videográfico.

La celebración de la bienal representa, por otra parte, instaurar en nuestro país una muestra internacional del máximo prestigio que contribuya a la difusión y la promoción del arte de la imagen en movimiento, con criterios muy exigentes, habida cuenta que el sector del vídeo de creación entró en una indeseada fase de devaluación, y ello es debido, entre otras razones, a la proliferación en España de numerosos festivales desde la segunda mitad de esta década, realizados a veces con más voluntarismo que calidad en la selección. La bienal que se propone organizar el Reina Sofía tiene la ventaja, además, de no competir directamente con nin-



Imagen en vídeo de Bob Wilson.

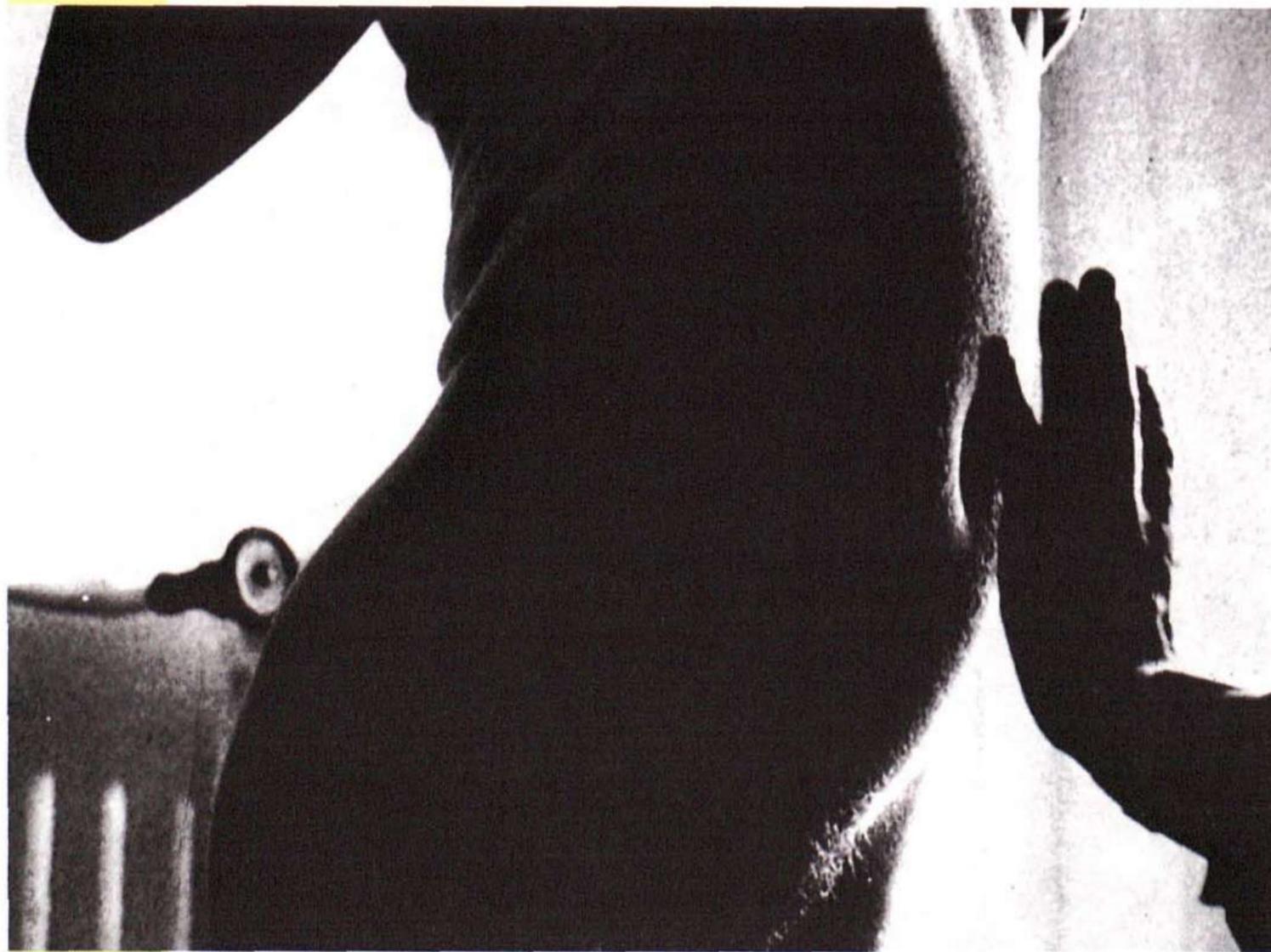
guna otra muestra o certamen internacional, precisamente, porque no se limita a uno o, a lo sumo, dos soportes, como ocurre en la absoluta mayoría de los casos.

El cine cumplirá un siglo dentro de cinco años. Al cine, el primer medio que hizo posible producir imáge-

DE LA IMAGEN

nes en movimiento en soporte fotoquímico, le sucedieron, ya en este siglo, la televisión, el vídeo y, nuestros días, la imagen por ordenador. De la imagen real a la imagen artificial, del movimiento natural al movimiento calculado. Ya nadie niega a estas imágenes, sea cual sea su soporte, la posibilidad de ser medios de expresión artística, por analogía con cualquiera de los soportes de las artes tradicionales.

La imagen en movimiento —cine, televisión y, ahora, infografía— se ha convertido, a lo largo del siglo, en medio hegemónico de información, cultura y entre-



Jean-Luc Godard, fotograma de *Je vous salue, Marie*.

tenimiento en todo el mundo. Hay, junto a este valor social de cultura popular, un territorio menos conocido, explorado por cineastas y artistas de todas las épocas, con notables aportaciones al arte; desde las primeras vanguardias de los años veinte, en las que intervienen artistas como Picabia, Duchamp, Picasso y Dalí, por citar sólo algunos nombres sobresalientes, hasta los actuales trabajos de Jean-Luc Godard; por ejemplo, su serie *Histoire(s) du cinéma*, para la televisión, en la que utiliza indistintamente la imagen fija y los soportes de la imagen en movimiento, tanto la imagen cinematográfica como la electrónica, como ya hizo antes con *Numéro 2, 6 fois 2. Sur et sous la communication*, y con *France Tour Détour Deux Enfants*.

La imagen electrónica ahuyentó, en vez de atraerles, a intelectuales y artistas durante muchos años, de-

bido al dominio de estereotipos y formatos que necesariamente satisfacían desde la televisión gustos mayoritarios y uniformes. Pero esta situación comienza a quebrarse desde mediados de los sesenta. El vídeo de creación irrumpe en el escenario de las artes, en Estados Unidos y en Europa, en el corazón de una década de cambios sociales y estéticos.

Un acontecimiento tecnológico y comercial marca el punto de partida para el nuevo soporte de creación y de comunicación: la firma japonesa Sony lanza en Estados Unidos, en 1965, el formato portátil de vídeo, el llamado *portapak* de media pulgada en bobina abierta. Por primera vez en la historia de la televisión, la tecnología que permite producir, reproducir, almacenar, manipular y copiar las imágenes electrónicas, deja de ser monopolio de la industria televisual y se pone al alcance de todos.

Numerosos artistas accederán al vídeo desde la pintura, la escultura, la música, la performance, el teatro, la danza, la fotografía y el grafismo, e incluso el propio cine, para explorar sus posibilidades artísticas. La imagen electrónica, a semejanza de la pintura y escultura, permite una realización más personalizada, casi artesanal, sin un grado tan acentuado de dependencia respecto a los circuitos industriales de producción, montaje y difusión, como ocurre, por ejemplo, con la realización de una película.

Seguidores de Nam June Paik y de Wolf Vostell, los dos pioneros del vídeo de creación —que en 1990 cumple sus primeros 25 años de actividad artística—, comienzan a trabajar con el nuevo soporte al que llegan desde todas las artes; Bruce Nauman, John Baldessari, William Wegman, Vito Acconci, Joan Jonas, Lauris Anderson, Robart Ashley, Merce Cunningham, Joan Logue, Ed Emshwiller, Gary Hill, Bill Viola, Robert Cahen, Ko Nakajima, Jacques Louis y Danièle Nyst, Woody y Steina Vasulka, Robert Wilson y los españoles Antoni Muntadas y Francesc Torres son algunos de los autores que se han distinguido por la singularidad de sus aportaciones. Incluso la tecnología de la alta definición está siendo objeto de experimenta-

ción y de creación artística por autores como Zbigniew Rybozynski y John Sanborn, además de las propias compañías de televisión.

Los primeros artistas no sólo reivindicaron que el ruido —es decir, las propias deficiencias técnicas de una imagen que no alcanza la *calidad* fotográfica del cine en la reproducción fiel de la realidad— puede y es elemento básico para la creación, sino que abren camino a un abanico de géneros que se aleja de los cánones del cine comercial y de los estereotipos de los géneros televisivos para adentrarse en obras no narrativas, obras que no requieren actores ni diálogos, y ni tan siquiera la construcción de un relato o de una acción en torno a un argumento de procedencia más o menos literaria. Obras que se crean en buena medida con un referente distinto: las artes plásticas, especialmente, la pintura.

Hay también otras tendencias, cada vez más sólidas, que articulan su propuesta estética en torno a la investigación del propio lenguaje de la imagen y de las relaciones con otros lenguajes —especialmente, el sonido, el lenguaje de la palabra hablada y escrita—; la exploración de la trama de la imagen electrónica, de su singular textura y color a partir del hecho de que la imagen vídeo es una imagen luminosa, realizada con luz; una imagen inestable y latente, pero sumamente manipulable, flexible y dócil a los propósitos de los artistas.

El vídeo se ha convertido así en un medio permeable y enriquecido por las otras artes, en un soporte de creación en el que pueden encontrarse y confluír prácticamente todas las artes y medios de expresión, en el que lo híbrido e inespecífico se convierte en uno de sus principales atractivos audiovisuales.

A pesar de que la televisión no ha favorecido, en términos generales, la creatividad y la experimentación con la imagen electrónica, son ya numerosos, aunque no muy conocidos, los programas realizados por autores y artistas que se acercaron al medio televisión desde otras disciplinas; como Samuel Beckett, con su obra teatral *He Joe*, o Stravinsky, con su composición *El diluvio*, y muchas obras que se han ido produciendo

desde la década de los setenta con carácter experimental e innovador dentro de la propia televisión, en los llamados *TV Lab* norteamericanos o en los centros de investigación y experimentación de las principales televisiones europeas. Autores como los clásicos Ernie Kovacs o Jean Christophe Averty y los jóvenes Jaap Drupsteen o Robert Cahen han trabajado o trabajan dentro de la televisión con el propósito de demostrar que el arte y la experimentación también son posibles dentro de este medio.

La propia Televisión Española (TVE), además de



Obra musical realizada en alta definición por Zbigniew Rybczynski.

emitir un espacio como *Metrópolis*, que contribuye notablemente a la promoción de obras que se distinguen por sus valores artísticos e innovadores, ha financiado la producción de 14 obras originales en vídeo, incluida la imagen por ordenador y la televisión de alta definición para la serie *El arte del vídeo* —cuya ejecución ha sido encomendada a Imatco—, en otros tantos capítulos, concebida como antología de estos 25 años de creación con la imagen electrónica.

La iniciativa del Centro de Arte Reina Sofía parte, por ello, del principio de que la televisión también es instrumento de creación artística y se propone organizar la bienal en colaboración con organismos nacionales y extranjeros de televisión, algunos de los cuales, como la nueva televisión privada española Canal Plus, han transmitido ya su deseo de colaborar.

La divulgación oficial del daguerrotipo en 1839 ha servido de pretexto para conmemorar, a lo largo de este año, el 150 aniversario de la fotografía. Diversas exposiciones han festejado el natalicio de la imagen lumínica.

FOTOGRAFÍA

EL LARGO VIAJE DE UN INVENTO

MARIE-LOUP SOUGEZ



A. Rodchenko, Cartel para *El acorazado Potemkin*, 1929.

ESTE año marca el 150 aniversario de la fotografía; más exactamente, se conmemora la divulgación oficial del daguerrotipo en 1839. Con el procedimiento se implantó el uso de la imagen lumínica, pese a la escasa fiabilidad de la fórmula no en perfección formal, sino en la aplicación práctica. En 1816, ya Nicéphore Niépce había obtenido resultados que no se hicieron públicos. Con el calotipo de Fox Talbot, en 1840, la fotografía adquirió su carácter definitivo de imagen multiplicable en papel.

Las sucesivas mejoras técnicas dieron carta de naturaleza a la fotografía en la sociedad decimonónica. La vulgarización del retrato, la ilustración documental, se implanta en las costumbres. Hacia 1890 se perfila una corriente que tiende a hermanar la fotografía con la pintura, con composiciones estudiadas y positivados de difícil manejo que la convierten en lujosa obra gráfica: es la corriente pictorialista que marca la época modernista.

El corte que representa la I Guerra Mundial plantea un nuevo modelo social e implica una profunda modificación de la sensibilidad estética. Este cambio se acusa también en la fotografía. En los años anteriores al conflicto, tan sólo casos aislados, como las propuestas futuristas de Giacomo Balla y de Anton Giulio Bragaglia o las schadografías del dadaísta Christian Schad, utilizaron la fotografía con ánimo innovador, jugando con las posibilidades de la superposición y de la descomposición del movimiento.

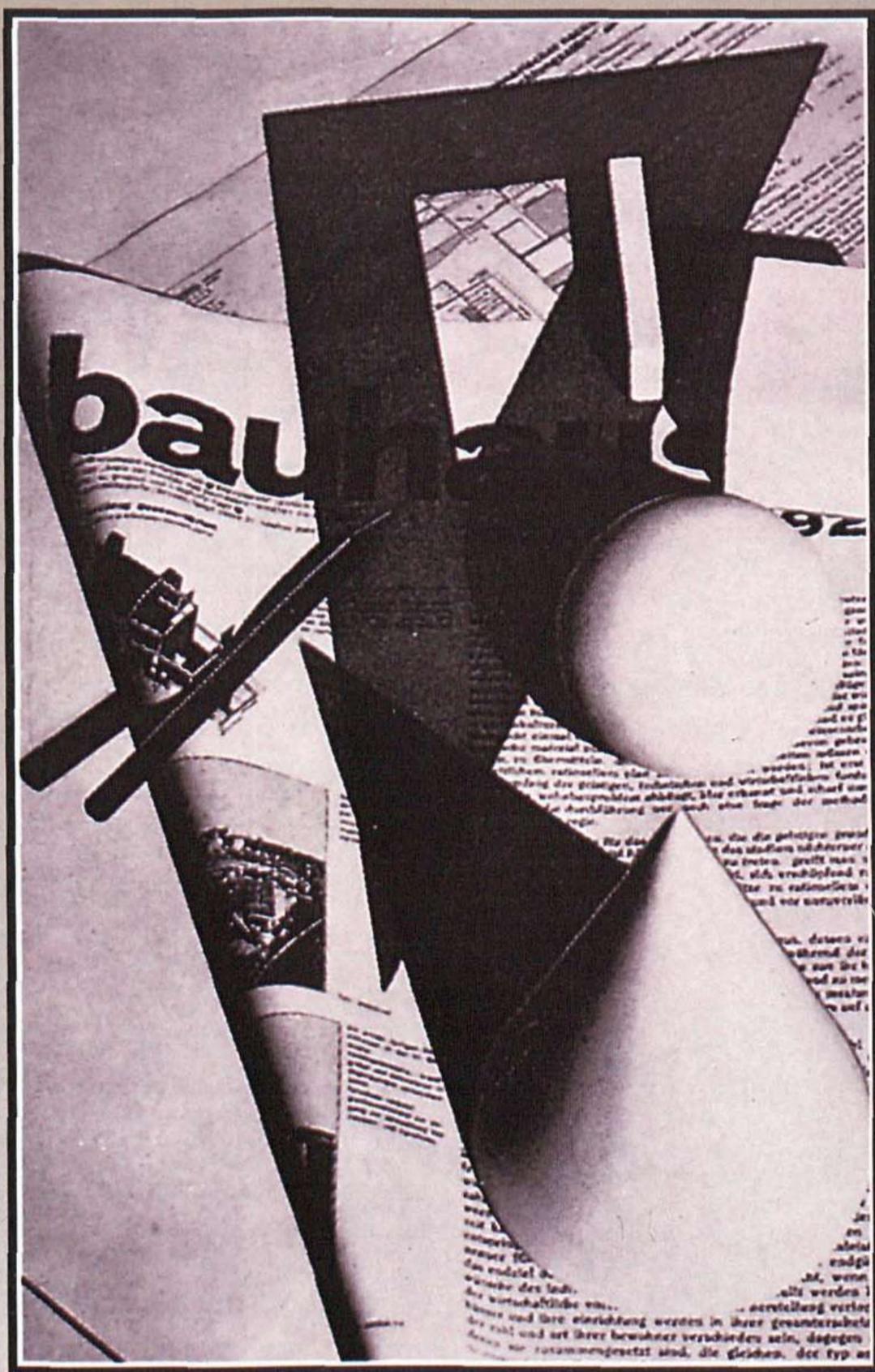
La Europa de la inmediata posguerra es animada por un potente aliento renovador. Las ciudades reconstruidas, animadas por los automóviles y las

garçonnes faldicortas; el imperio de la máquina, todo constituye un entorno incompatible con el *flou* pictorialista. En vez de pretender emular la pintura de caballete de los salones oficiales, la fotografía cobra un lenguaje propio y es el momento en que alcanza su autonomía. Hay una fotografía puramente esteticista y hay otra que obedece a líneas ideológicas definidas; pero, por tratarse de un nuevo medio de expresión, sus autores muchas veces hacen frente común en su defensa, aunque pertenezcan a tendencias dispares.

En la Alemania de Weimar se dan cita muchos innovadores, aunque no todos alemanes, sino también húngaros, checoslovacos y rusos; éstos son más numerosos cuando las consignas del realismo socialista vienen a cortar la gran esperanza de la primera producción revolucionaria.

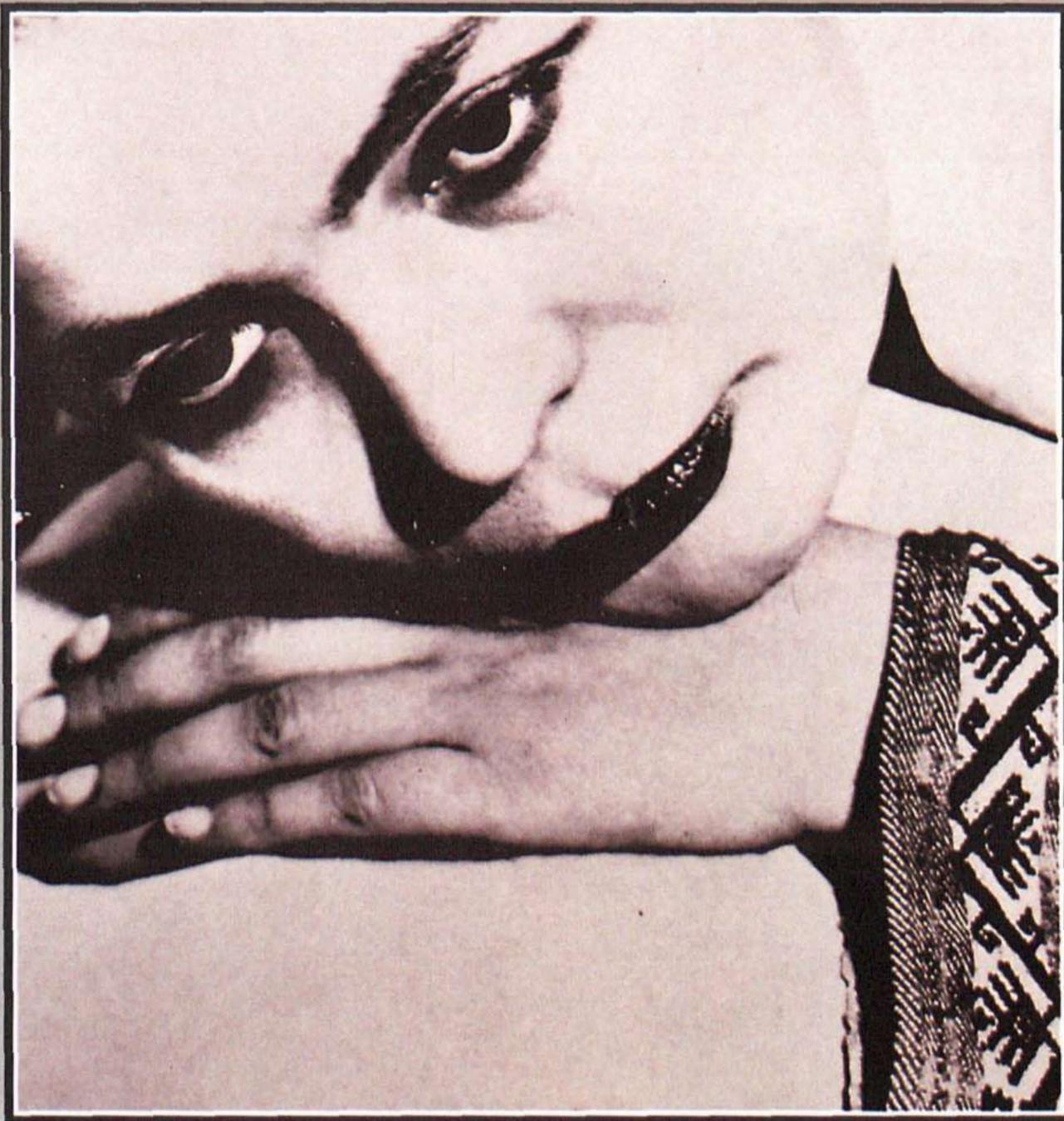
De ahora en adelante, la fotografía se integra en las vanguardias y es considerada por artistas y críticos, que la valoran por sí misma o como aportación técnica a una expresión totalizadora. Ya habían empezado Paul Citroën, Raoul Hausmann y Hohn Heartfield con los fotomontajes de propaganda antibelicista. En Francia, los surrealistas son los primeros que publican las fotografías del entonces desconocido Atget.

La Bauhaus acoge la fotografía entre las asignaturas que imparte. La introduce en la institución Lazlo Moholy-Nagy, hecho significativo. Húngaro, procedente del grupo MA (Hoy), Moholy inicia su actividad fotográfica hacia 1921, con Lucia Schultz, fotógrafa, que se convierte en su mujer. Caso parecido es el del soviético El Lissitski, cuya esposa, Sophie Koppers, introduce al constructivista en la práctica fotográfica. Lissitski, crea-



Herbert Bayer, Portada del número 1 de la revista Bauhaus, 1928.

La Europa de posguerra es animada por un aliento renovador



Florence Henri, *Retrato*, 1930.

dor cosmopolita y polifacético, utiliza la fotografía como un elemento más en el diseño y esta nueva corriente creativa, ampliamente divulgada por La Bauhaus, se implanta en toda Europa.

El diseño gráfico, jugando con elementos fotográficos, es en parte una importación soviética, ya que por entonces Aleksandr Rodchenko está dando lo mejor de su creación en la URSS. En materia de fotografía directa, La Bauhaus utilizó ampliamente los encuadres entonces novedosos, en picado o basculados, también emparentados con la estética de Rodchenko y con las fórmulas del expresionismo cinematográfico.

El paisaje urbano es un tema que se presta mucho a este tipo de encuadres y se emplea tanto en Rusia, con Ignatovich, como en el París del húngaro Kertész o en las visiones milanesas de Bruno Stefani.

Arquitecto de formación, el austriaco Herbert Bayer se inició en la fotografía junto con su mujer, Irene, para luego enseñar esta técnica en La Bauhaus. La trayectoria de esta pareja, que termina recalando en los Estados Unidos en 1938, es ilustrativa de la de otros muchos coetáneos: formación pluridisciplinar en La Bauhaus, actividad desplegada al principio en medios minoritarios y progresistas, que termina realizando el mejor diseño en las grandes publicaciones norteamericanas. Es de subrayar también el número de mujeres fotógrafos en esa época.

La evolución de la prensa ilustrada y el nacimiento de revistas especializadas favorece una gran corriente creativa en las artes gráficas, donde la fotografía desempeña un papel preponderante. La publicidad se difunde y recurre también a su utilización.

Por ello, dentro del diseño *art déco* cabe detenerse en esta utilización abundante de la fotografía, como mera ilustración o como instrumento alternativo mezclado con la tipografía.

POR otra parte, es el momento en que la prensa gráfica de información se implanta definitivamente. Es posible seguir en su despliegue el eje que configuran ciudades como Berlín-París-Nueva York, a las que seguirán otras muchas manifestaciones culturales en la Europa de entreguerras, por razones históricas que son obvias: desde la República

de Weimar hasta la huida ante el nazismo y el salto definitivo a América, donde iniciarán una nueva vida, tras declararse la II Guerra Mundial.

SIN detenerse en el apartado del reportaje gráfico, cabe subrayar la importancia de la llamada fotografía *cándida* de Eric Salomon, en los años treinta. Sus inesperados retratos de políticos sorprendidos en sesiones marcaron un hito en el reportaje, cuando aún no habían empezado los jovencísimos Cartier-Bresson y Robert Capa. Éstos desplegarían, en los años siguientes, un fascinante trabajo en diversos ámbitos de la fotografía, como el reportaje bélico —recuérdese la célebre foto de Capa del miliciano español recibiendo un disparo— o los reportajes viajeros de Cartier-Bresson por diversos países del mundo, como México, España o la URSS. El trágico final de Salomon en el campo de Auschwitz es también ilustrativo de la vertiginosa espiral de nuestro pasado inmediato.

Con las normativas de La Bauhaus como telón de fondo, aunque no siempre influida directamente por ello, se puede dar un breve repaso a la fotografía creativa en la Europa de entreguerras. El retrato, el bodegón, el desnudo y también el paisaje pueden centrar este vistazo, cuando destaca también la frecuente utilización de la fotografía en la edición y la publicidad.

El retrato sufre una evolución sustancial al abandonar la línea pictorialista. Los nuevos encuadres, así como una mayor definición de la imagen configuran una nueva estética, donde prevalece la personalidad del modelo.

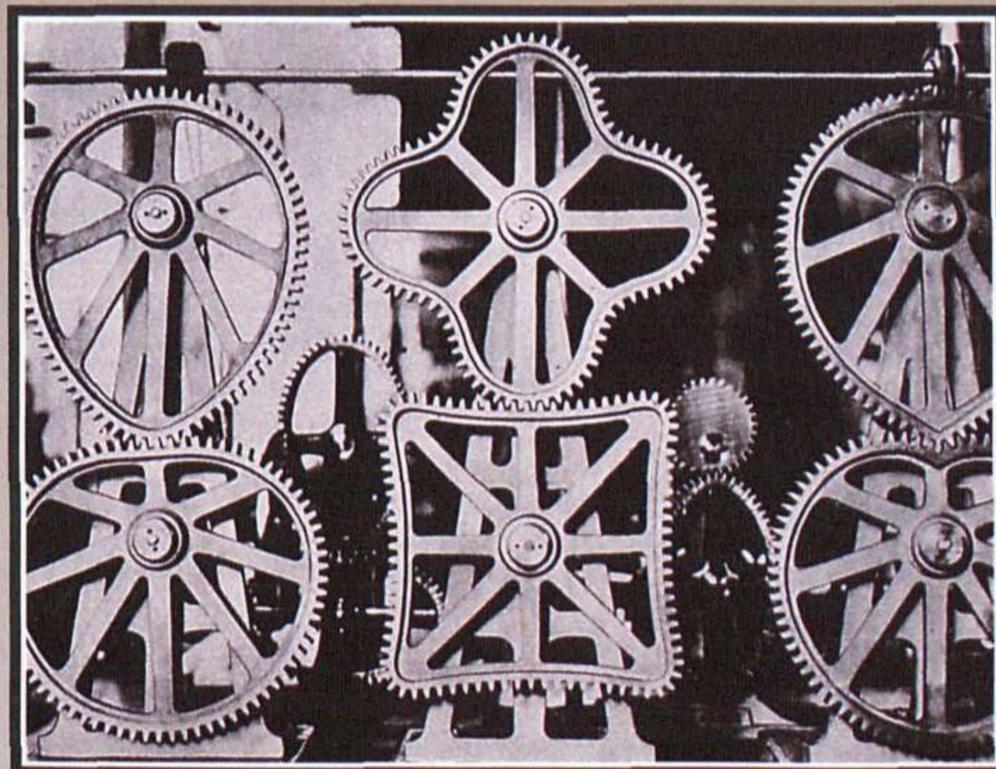
Sin reparar en los retratistas profesionales, que son numerosos y eficaces, nos interesa más aquí el retrato realizado por creadores que se atreven a encuadres hasta ahora insospechados y a primeros planos de gran expresividad. Entre ellos, destacan autores de La Bauhaus como Hausmann, Bayer, Moholy-Nagy o Florence Henri, y que cultivan también el autorretrato. Otra corriente es la del retrato testimonial o social que ostentan, en Alemania, August Sander o Helmar Lerski. Mientras, en París, el joven pintor americano Man Ray realiza inigualables retratos para ganarse la vida.

Es la época en que empieza también otro fotógrafo importante y de corte muy peculiar, el húngaro Brassai, que retrata tanto a la gente como a la ciudad donde vive en su serie de *Paris la nuit*.

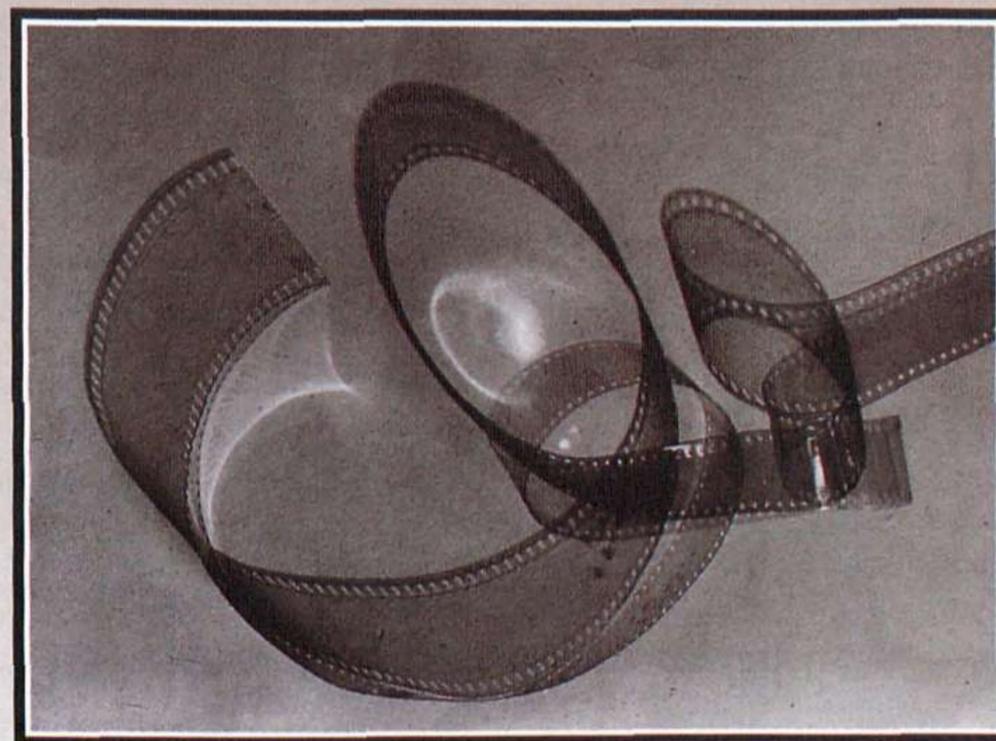
Dentro de la línea testimonial de un Sander, surge en Alemania la corriente de La Nueva Objetividad, encabezada por Albert Renger-Patzch. Su obra, que se adhiere a cierto realismo pictórico, se dedica a realzar el interés de los temas más cotidianos: objetos, paisajes, plantas. Todo ello cuaja en una serie de libros ilustrados; entre ellos, el más conocido *Die Welt ist schön*



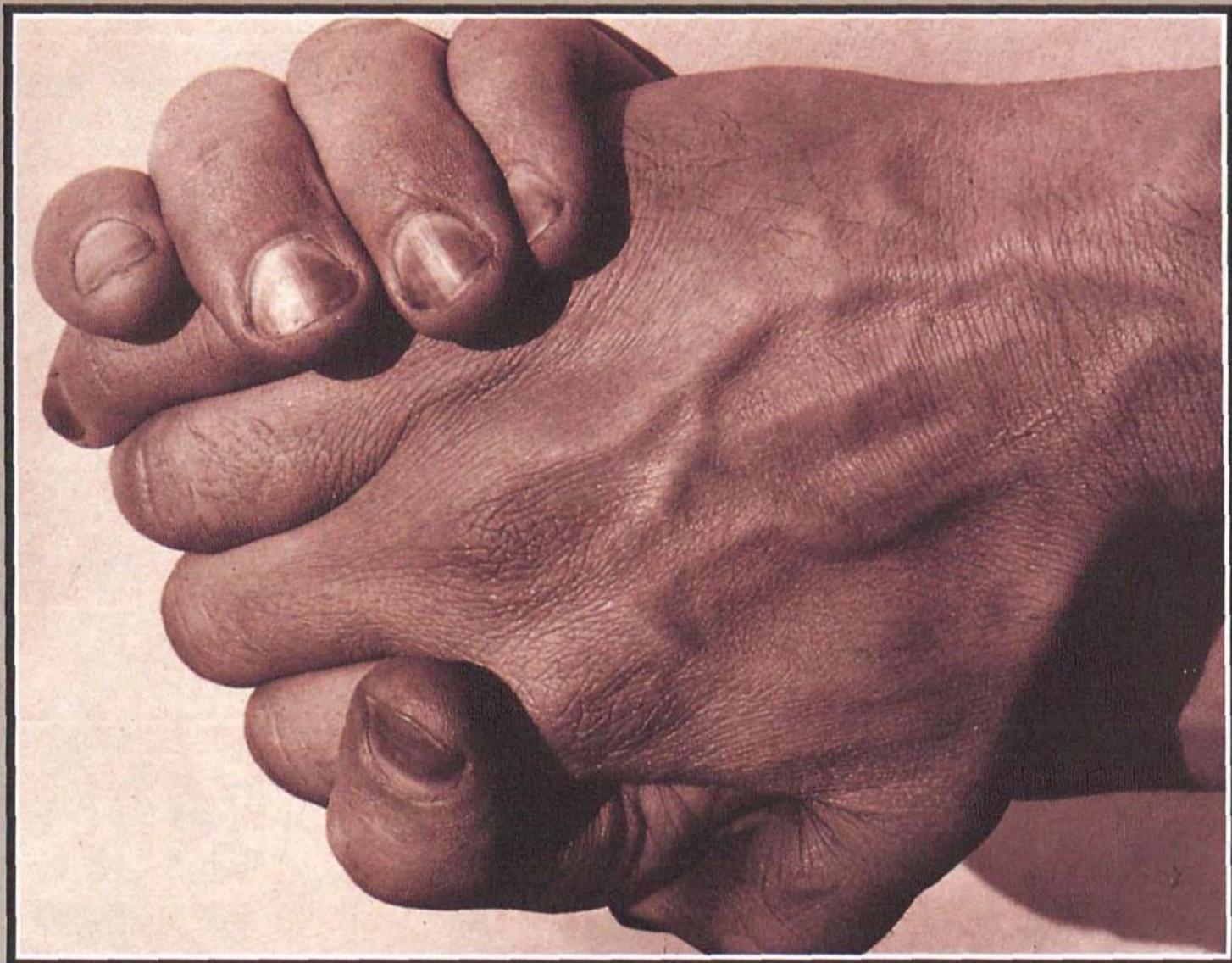
E. Salomon, *Aristide Briand sorprendido en el Quai d'Orsey*, 1931.



Germaine Krull, *Mecanismo de relojería*, del libro *Métal*, 1926.



Emmanuel Sougez, *Película negativa*, 1928.



Emili Godés, *Sin título*, 1930.

(*El mundo es hermoso*), cuyo título viene a ser una declaración de principios.

La obra de Renger-Patzsch reviste interés en varios aspectos: por la belleza intrínseca que tienen sus imágenes del entorno cotidiano, que coinciden con los minuciosos ejemplares botánicos de Karl Blossfeldt, con los tipos sociales de Sander, pero también con su apología del trabajo que entronca con la herencia soviética y puede prefigurar la iconografía nazi.

Pese a su importancia, los libros de Renger-Patzsch no constituían una primicia. Esta corriente ya se había iniciado con una autora alemana, cosmopolita y pionera, Germaine Krull, que publicó en París, en 1926, el libro titulado *Métal*, que reunía fotografías de maquinarias y de plantas siderúrgicas, punto de partida de otros dos importantes aspectos: el libro exclusivamente fotográfico y el tema industrial tratado como estudio estético.

Paralelamente a la Nueva Objetividad, Emmanuel Sougez propone en Francia la tendencia de la *photographie pure*, con sus bodegones y desnudos, y en 1930 reúne una selección internacional de las varias tendencias fotográficas en el número especial publicado por *Arts et Métiers Graphiques*.

Tardíamente se conoció fuera de Checoslovaquia la importancia de dos maestros activos entonces: Josef

Sudek, con sus magníficos bodegones, y los desnudos rabiosamente *art déco* de Frank Drtkol.

Aparte de los conocidos rayogramas de Man Ray, en su etapa parisina, los surrealistas apadrinan tanto las muñecas de Hans Bellmer como las manipulaciones del belga Raoul Ubac. En este campo experimental no conviene olvidar al futurista Luigi Veronesi.

España quedó largo tiempo adicta al pictorialismo y a las exquisiteces del papel carbón con su maestro Ortiz Echagüe. Rompieron esta línea, sobre todo, los

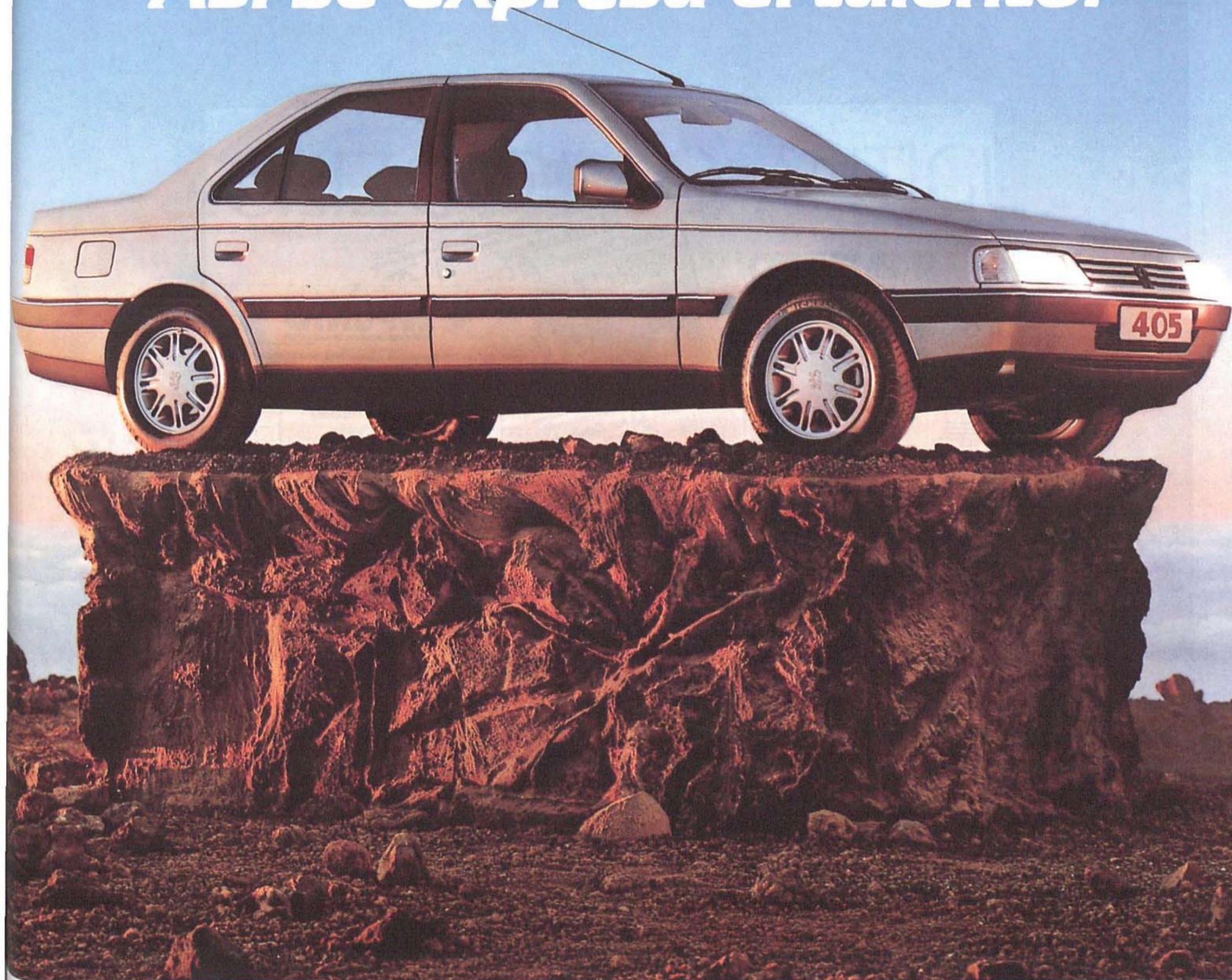
catalanes. Hacia 1925, Pla Janini inicia otro tipo de encuadres y de temas. Emili Godés, el gallego José Suárez o el aragonés Aurelio Grasa se acercan a la Nueva Objetividad; mientras, Josep Sala, Massana o Catalá Pic conciben

anuncios de tendencia *art déco*. Nicolás de Lekuona, tempranamente desaparecido en la guerra civil, recoge todas esas corrientes antes de poder llegar a definirse. Se expresa, sobre todo, con fotomontajes, técnica que daría ejemplos elocuentes durante la guerra civil, principalmente con Josep Renau.

Estas dos décadas, de 1919 a 1939, marcan la integración de la fotografía en los movimientos estéticos, con una clara corriente de progresión del Este hacia el Oeste, aportando finalmente su savia al vasto territorio americano.

Las fotografías se integran en las vanguardias

Así se expresa el talento.



Peugeot 405. La última expresión del talento creador de Peugeot.

Un automóvil que despierta admiración en toda su gama: Gasolina, Turbodiesel, Break, Automático y Tracción Integral a las cuatro ruedas. Distintas manifestaciones de un mismo concepto de talento.

Con motores de aleación ligera y 16 válvulas que alcanzan hasta 160 cv. de potencia. Todo un avance en prestaciones. Ajuste hidráulico de taqués. Sistema Motronic para controlar la inyección de combustible y el encendido. Los últimos avances tecnológicos, electrónicos y mecánicos para garantizar una permanente puesta a punto. Porque así se expresa el talento.

El talento de las formas y el espacio encuentra su máxima expresión en el interior del Peugeot 405.

Asientos con regulación lumbar y tapicería incluso en cuero. Y todos los dispositivos electrónicos para hacer de la conducción un placer que provoca admiración. Porque así se expresa el talento.

La máxima expresión del talento aerodinámico se dibuja con línea maestra en el perfil del Peugeot 405. Con un coeficiente de penetración de sólo 0,30 CX, cristales enrasados, paragolpes integrados, spoiler... Un diseño arrogante y seguro. Porque así se expresa el talento.

PEUGEOT 405

EXPRESION DE TALENTO.



PEUGEOT. FUERZA DINAMICA

CEPSA Lubricantes recomendados 



EL PUNTO

PERIODICO SEMANAL DE LAS ARTES

Estamos en la noticia. Cada semana, puntualmente, noticias e informaciones sobre el patrimonio artístico e histórico, creación de hoy, exposiciones, concursos, mercado..., pintura y escultura, dibujo y obra gráfica, diseño y moda, arquitectura. EL PUNTO es un periódico que informa y documenta... EL PUNTO fomenta las artes plásticas y la interrelación entre los creadores.

Regalar arte distingue; regalar EL PUNTO ayuda a la difusión del arte

C/ Palma, 18 - 1.º izda.
28004 MADRID

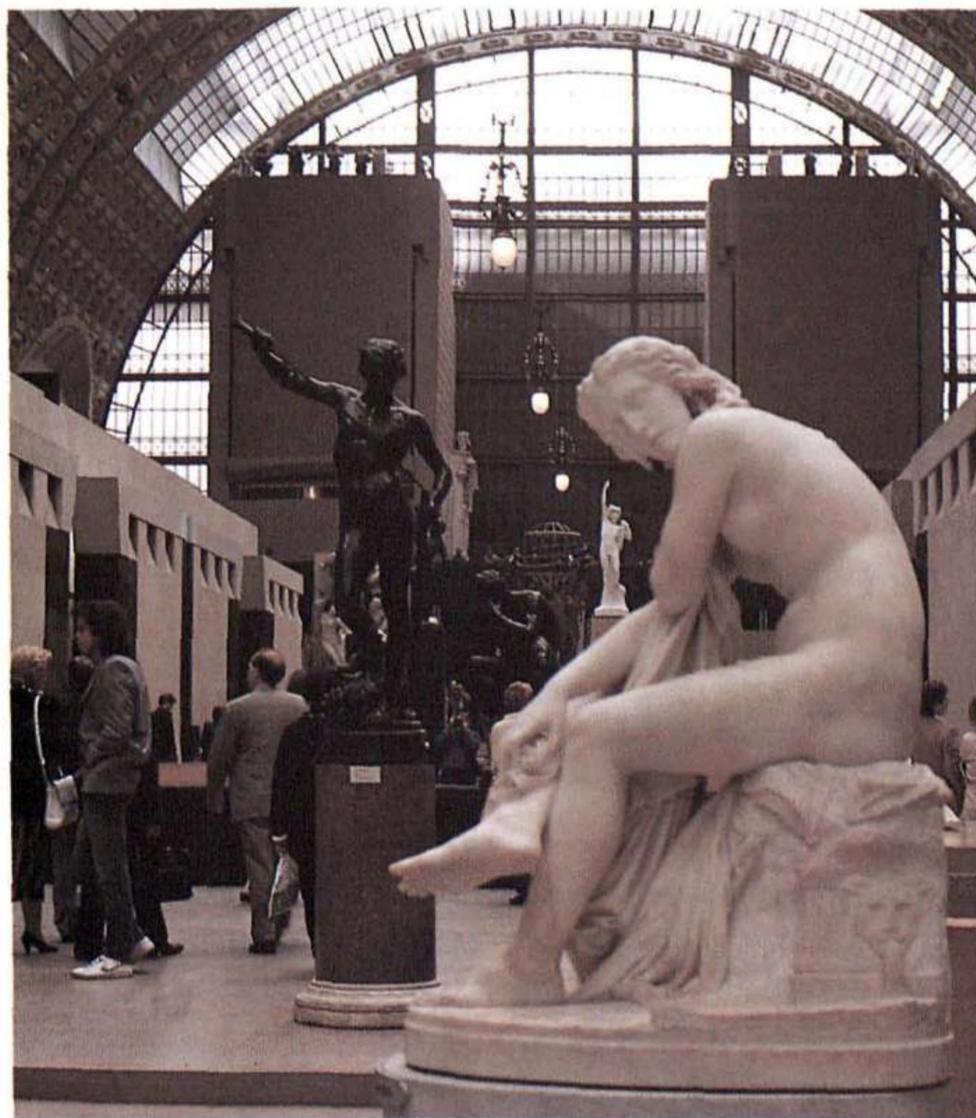
MUSEOS

HECHIZO DE LO ANTIGUO

TERESA PEREZ JOFRE

Muchos de los museos actuales se están ubicando en edificios antiguos cuya función original y tipología son de muy diversa índole.

UNA de las principales características de la cultura de nuestra época es su acusado sentido arqueologizante. Al igual que sucedió en el siglo XIX, y como continuación de las doctrinas entonces iniciadas, se le da un gran valor al pasado. En el terreno artístico, este fenómeno ha supuesto una revalorización del oficio de restaurador. Muebles, cuadros, cerámica, toda clase de objetos diversos se conservan y adquieren gran valor en base a su antigüedad. Pero no sólo afecta a los bienes muebles, sino también a los inmuebles. La rehabilitación arquitectónica, la conservación de cascos antiguos de las ciudades, de pueblos enteros, se ha convertido en algo usual de nuestro tiempo, hasta tal punto que edificios carentes de valor artístico o arquitectónico se conservan por el mero hecho de tener más de cien años.



El Museo D'Orsay, antigua estación de ferrocarril.

La conservación y restauración de edificios antiguos implica además su rehabilitación de las funciones a las que fue destinado. Por razones obvias, no siempre se restituyen estas mismas funciones y los edificios rehabilitados acogen, en la mayoría de los casos, funciones distintas para las que fueron creados. Esto sucede con muchos de los museos de reciente creación, cuyo *contenedor* o *contenedor* es un edificio creado para otros fines. Estos contenedores preexistentes, a los que se les ha adaptado museos o centros dedicados a la cultura, no han sido, evidentemente, elegidos al azar, sino por sus características idóneas para asimilar las necesidades de un museo.

Como iremos viendo, dichas características corresponden a una tipología de museo muy concreta, nacida hoy en día, y los edificios elegidos presentan asimismo una tipología similar.



Vista panorámica del vestíbulo principal del Museo D'Orsay.

En primer lugar, al analizar cuáles son las necesidades que debe cubrir un museo, nos damos cuenta lo lejos que han quedado los museos decimonónicos, en los que las principales y únicas funciones eran la conservación y exposición de la obra almacenada. Hoy en día, a estas dos funciones, sin duda fundamentales, se les unen muchas más; tales como exposiciones temporales, equipos de investigación, biblioteca, archivos, zonas de descanso, librería, gabinete didáctico, videoteca, etcétera, que hacen del museo actual un centro polivalente y complejo, que viene calificándose con el

término de "museo vivo", es decir, un ente activo en contraste con los antiguos museos más estáticos. Para todo ello se necesitan espacios múltiples y polivalentes. Al abarcar actividades diversas, necesita de espacios diversos que satisfagan todas las necesidades. No se proyecta pues un edificio unitario, sino polifuncional, y como tal, el *contenedor* ha de ser algo en donde se puedan adoptar espacios de muy diversas categorías.

A Sí como en otras épocas se ubicaron muchos museos en palacios o grandes casas, coordinando las salas de exposición como habitaciones y, en ocasiones, de espacios reducidos (por ejemplo, la Phillips Collection de Washington, o en Madrid, ejemplos como el casón del Retiro, el Museo Lázaro Galdiano y tantos otros), hoy en día se tiende más a un sólo espacio de grandes dimensiones que pueda ser variado interiormente a base de paneles móviles. Para este fin son muy adecuados antiguos almacenes o fábricas que tienen amplias superficies sin separaciones. La utilización de este tipo de edificios con fines culturales es algo que se viene haciendo en Centroeuropa desde hace tiempo. En Alemania o Suiza se aprovechaban para instalaciones de arte contemporáneo, para las que, en general, se necesitan espacios muy amplios. Pero ha sido últimamente cuando se ha popularizado esta tendencia. Así se han construido museos en antiguos almacenes, tales como el CAPC de Burdeos, en L'Endrepot Lainé; o la Tate Gallery de Liverpool, en los Albert Dock; o el proyecto del Museo de Arte Contemporáneo de Massachusetts, también en un almacén en desuso de los muelles.

Uno de los problemas básicos que se plantea a la hora de adaptar un edificio preexistente a museo es la relación entre continente y contenido. Tomemos como ejemplo el Museo D'Orsay, de París, construido en la antigua estación ferroviaria del mismo nombre. El museo, que alberga pintura y escultura del siglo

XIX, fue proyectado por la arquitecto Gae Aulenti. Por un lado, contenido y continente están relacionados ideológicamente, ya que la estación, una gran fábrica de hierro colado, representa los progresos del siglo XIX, imagen de ese siglo, amparando con su mole el arte que nació en su misma época. Pero, aparte la función simbólica, el edificio en sí mismo no es más que una gran cubierta para un museo que está, en realidad, concebido como una pequeña ciudad dentro de una enorme cápsula. Se encuentran en un mismo espacio dos dimensiones radicalmente distintas, en cierto modo, desconectadas entre sí. Las diferentes partes y departamentos de que se compone el museo están instalados, casi como encajados, a lo largo de toda la antigua estación, sin relación de unos con otros.

El proyecto de Gae Aulenti fue muy polémico des-



Fachada de la Tate Gallery en el Albert Dock de Liverpool.

de el principio. La disfunción entre contenedor y contenido es uno de los principales riesgos que se corren al no proyectar un edificio *ex novo*. Una estación de ferrocarril no tiene nada que ver con un museo; sus funciones y tipología son radicalmente distintas. Existen otras edificaciones que presentan unas características tipológicas adaptables a un museo. El ejemplo más claro y cercano es el Centro Reina Sofía, antiguo hospital de San Carlos. Su proyecto original en planta, que quedó inconcluso, consistía en una serie de amplias salas y galerías que se coordinaban alrededor de cuatro

patios. Esta estructura, típica de hospitales a lo largo de los siglos XVI al XIX, fue asimismo utilizada para museos en el siglo pasado. Las dimensiones de las salas permiten, además, albergar obras de gran envergadura, lo que hace el edificio idóneo para dedicarlo al arte contemporáneo. Por otro lado, la regularidad y austeridad de la estructura hospitalaria hace que el contenedor no interfiera en la presentación de la obra, ni constituya un elemento discordante.

EL caso del Reina Sofía podemos considerarlo casi opuesto al del Museo D'Orsay. Mientras que en éste se empezó con una superficie vacía en su interior, en donde básicamente sólo había una gran cubierta, aquél se trata de un edificio con una estructura preexistente muy determinante, y cuya

rehabilitación ha variado mínimamente. Un caso intermedio entre estos dos ejemplos los encontramos en los museos ubicados en antiguos almacenes o fábricas. Se trata de edificios de gran envergadura, con salas de enormes dimensiones. Sus espacios, menos determinantes que el Reina Sofía, proporcionan a los museos de arte contemporáneo un entorno ambiental adecuado, austero, acorde con los ritmos estilísticos actuales. Algunos se han dedicado sólo a museos, como es el caso del Moderna Museet de Estocolmo, un almacén-caserna, antigua base de la marina, reformado en su interior con gran austeridad. Lo mismo sucede con el futuro Museo de Arte Contemporáneo de Massachusetts (MASMOCA), cuya inauguración está prevista para 1992, proyectado sobre una fábrica abandonada de 7.000 metros cuadrados de extensión; asimismo, podemos tomar como ejemplo las nuevas salas de la Tate

Gallery, en Liverpool, instaladas en unos almacenes de los muelles del puerto, el Albert Dock. En este caso, su arquitecto, James Stirling, nativo de Liverpool, que ya había sido encargado de la ampliación de la Tate Gallery londinense, ha respetado la estructura de los viejos almacenes tanto interior como exteriormente. El interior se estructura a base de grandes salas soportadas por las columnas originales de hierro fundido. En la fachada se ha mantenido, de igual modo, la construcción de ladrillo apoyada en unos soportales con columnas toscanas, siendo en esta parte donde la inter-

vención del arquitecto resulta más patente, combinando los colores azul y naranja, que rompen con la armonía monocromática del edificio. De este modo, la pared rehundida de los soportales, en donde se encuentra la entrada, no queda anulada por las sombras, sino que se destaca avanzando ópticamente a un primer plano. El edificio sigue manteniendo el aspecto de viejo almacén victoriano del que el arquitecto no ha querido prescindir, sino que, por el contrario, el ladrillo, los soportes y tensores de hierro fundido y la piedra quedan repintados y manifiestos.

EN la misma línea de conservación y preservación del edificio antiguo se halla el CAPC de Burdeos, situado en L'Entrepot Lainé, en el que también se han dejado a la vista las grandes bóvedas de fábrica de ladrillo. Tanto la Tate como el CAPC de Burdeos forman parte de complejos mayores y comparten el espacio con centros comerciales, teatro, espectáculos y otras actividades. Aparecen así unos centros polivalentes, en los que la zona destinada a museos es una oferta lúdica más dentro de un conjunto variado, reflejo del progresivo acercamiento del arte al gran público.

En España, además del Centro Reina Sofía, existen también una serie de museos ubicados en edificios preexistentes. El ejemplo más reciente es el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria, aunque realmente del edificio original sólo se conserva la fachada, por lo que el arquitecto encargado de su proyecto, Saenz de Oíza, no tuvo que respetar unas estructuras interiores. Asimismo, en Valencia el IVAM ha rehabilitado un antiguo convento, convertido más tarde en palacete, como centro de exposiciones temporales. No hay aún ejemplos de grandes edificaciones tipo almacén. Se pensó en cierto momento en utilizar la atarazanas del puerto de Barcelona, edificio gótico portuario, para actividades culturales, si bien este proyecto no se ha llevado a cabo. Se podrían mencionar también muchos otros edificios rehabilitados

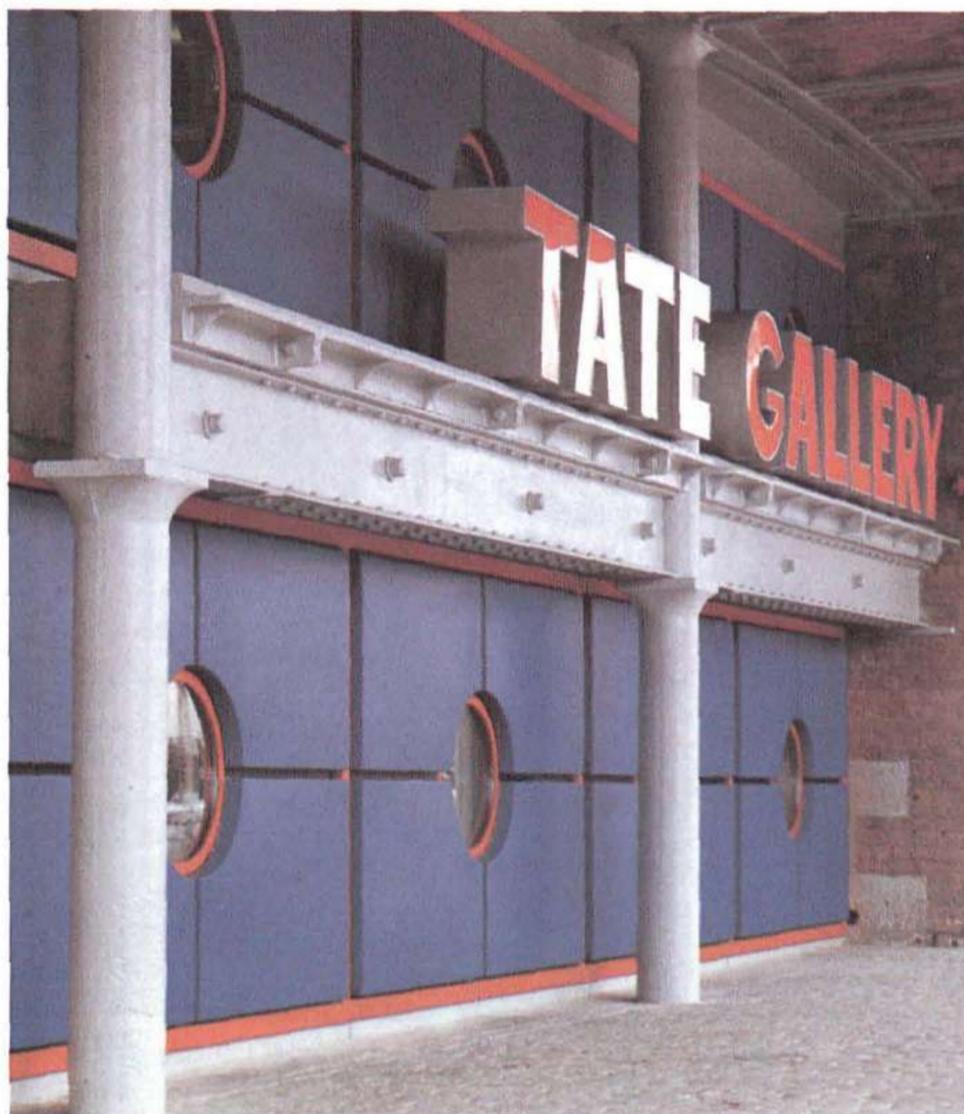
para los fines que nos ocupan, ya que, debido al menor coste que supone, en general, la rehabilitación frente a la proyectación desde cero, se han prodigado en nuestro país dentro de los organismos que rigen las diversas autonomías. Sin embargo, se ha querido dar aquí una visión general de grandes conjuntos museísticos y culturales que ofrecen una imagen novedosa en la concepción de la restauración y adaptación de unos espacios ya dados.

Todos estos edificios rehabilitados como museos presentan unas características similares: espacios amplios, con gran capacidad de variaciones temporales en muchos casos, grandes dimensiones que permitan albergar muchas y muy variadas obras. Sin embargo, exteriormente son muy distintos. El museo ha perdido su imagen emblemática cara al exterior. No se identifica con una tipología determinada que lo distinga claramente del resto de los edificios del entorno urbano.

Enmascarado bajo el aspecto de una estación, de un hospital, de un almacén o de una arquitectura portuaria, o incluso en el caso de un museo de construcción actual, parece como si quisiera perder importancia, al tiempo que deja claro que un museo no es aquel santuario de arte del siglo XIX, pero tampoco aquellos museos derivados de la arquitectura funcional de Mies van der Rohe, en los que el recorrido está excesivamente programado. Especialmente, los museos de arte contemporáneo tienden a ser centros polivalentes dedicados a actividades diversas. En cierto modo, vuelven a sus orígenes etimológicos, retomando el sentido primigenio del *Museum* helenístico, o templo dedicado a las mu-

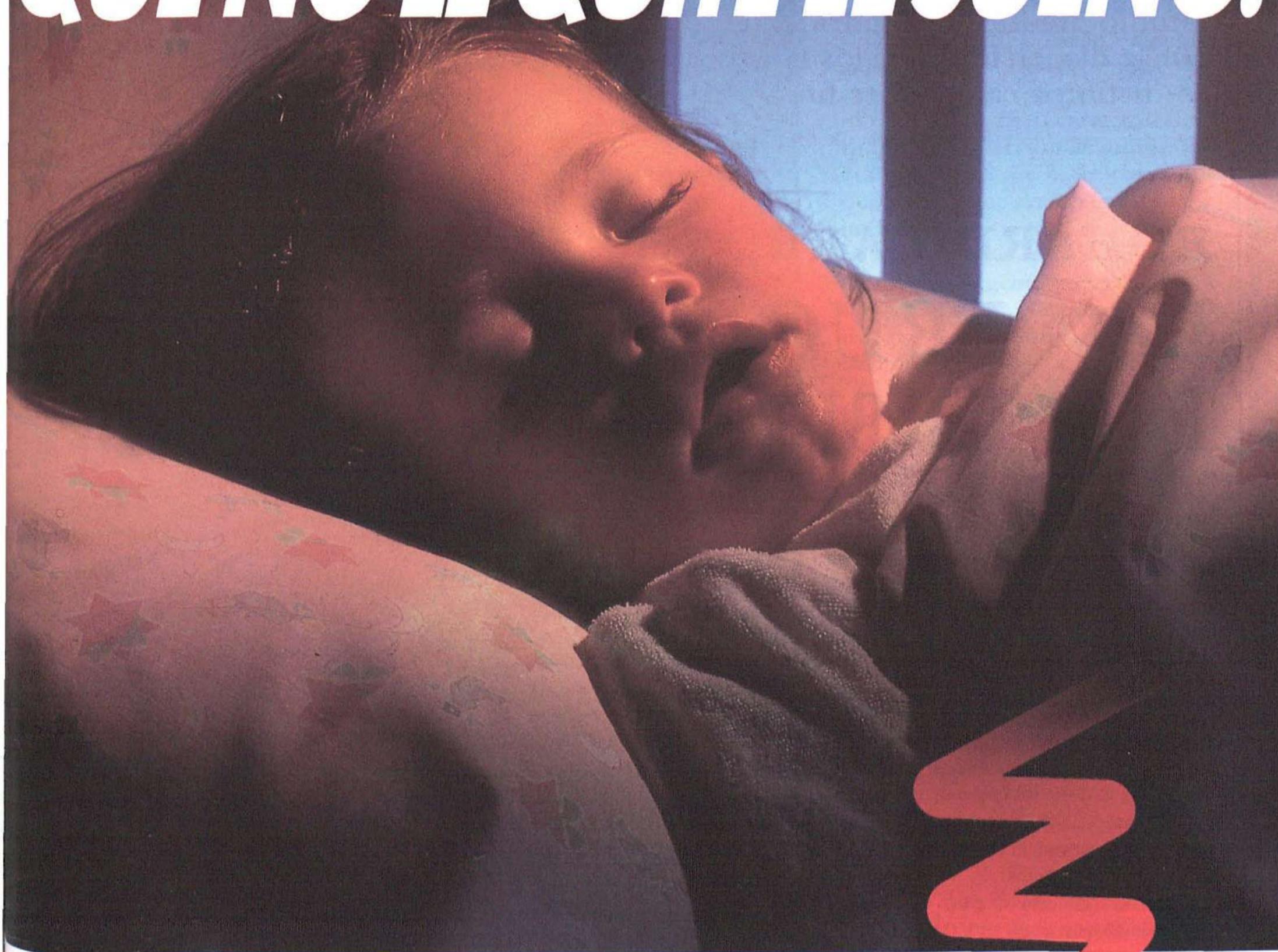
sas, en donde se daba cabida a todas las artes.

Por último, no hay que olvidar que los ejemplos aquí citados, junto con otros muchos museos construidos *ex novo*, de múltiples y variados estilos, no son más que el reflejo del eclecticismo imperante hoy en día, que en último término obedece a un respeto por actitudes distintas, tanto actuales como del pasado, sin que intervenga una valoración crítica dependiente del gusto.



Detalle de la puerta principal de la Tate Gallery.

UTILICE UNA ENERGIA QUE NO LE quite EL SUEÑO.



Utilice la energía eléctrica. Es lo más seguro, lo más limpio. lo más cómodo y ahora más económico gracias a la Tarifa Nocturna.

De esta forma funcionan los nuevos sistemas eléctricos de calefacción y agua caliente por acumulación nocturna.

Mientras usted duerme, se acumula el calor. Así podrá

disfrutar del agua caliente y la calefacción, a mitad de precio, durante el día.

No permita que nada, ni nadie le quite el sueño.

**SISTEMAS ELECTRICOS
DE CALEFACCION Y AGUA CALIENTE
POR ACUMULACION NOCTURNA.**

TARIFA NOCTURNA
UNA DIFERENCIA COMO DE LA NOCHE AL DIA.

CONSULTE A

UNION FENOSA

Tel.: 900 - 101 900

RECUPERADO en España tras casi 30 años de exilio y con fama internacional ya consolidada, Eduardo Arroyo es hoy un radical tolerado. Hombre no sujeto a disciplinas, con estudio abierto en Madrid y París, apuesta y vive por la dispersión, por los frutos del arte sembrado en distintos campos: es un creador multipasional.

ROSA RIVAS

EDUARDO ARROYO

LA FRUCTÍFERA DISPERSIÓN

VIVE desdoblado entre la capital francesa y la española y aún guarda un pliegue más con sonido italiano, “idioma oficial” con su mujer, fotógrafa, y su hijo, veinteañero “que hace música rara”. Eduardo Arroyo (Madrid, 1937) es un señor “muy viajado” que se siente como “una extraña coctelera”..

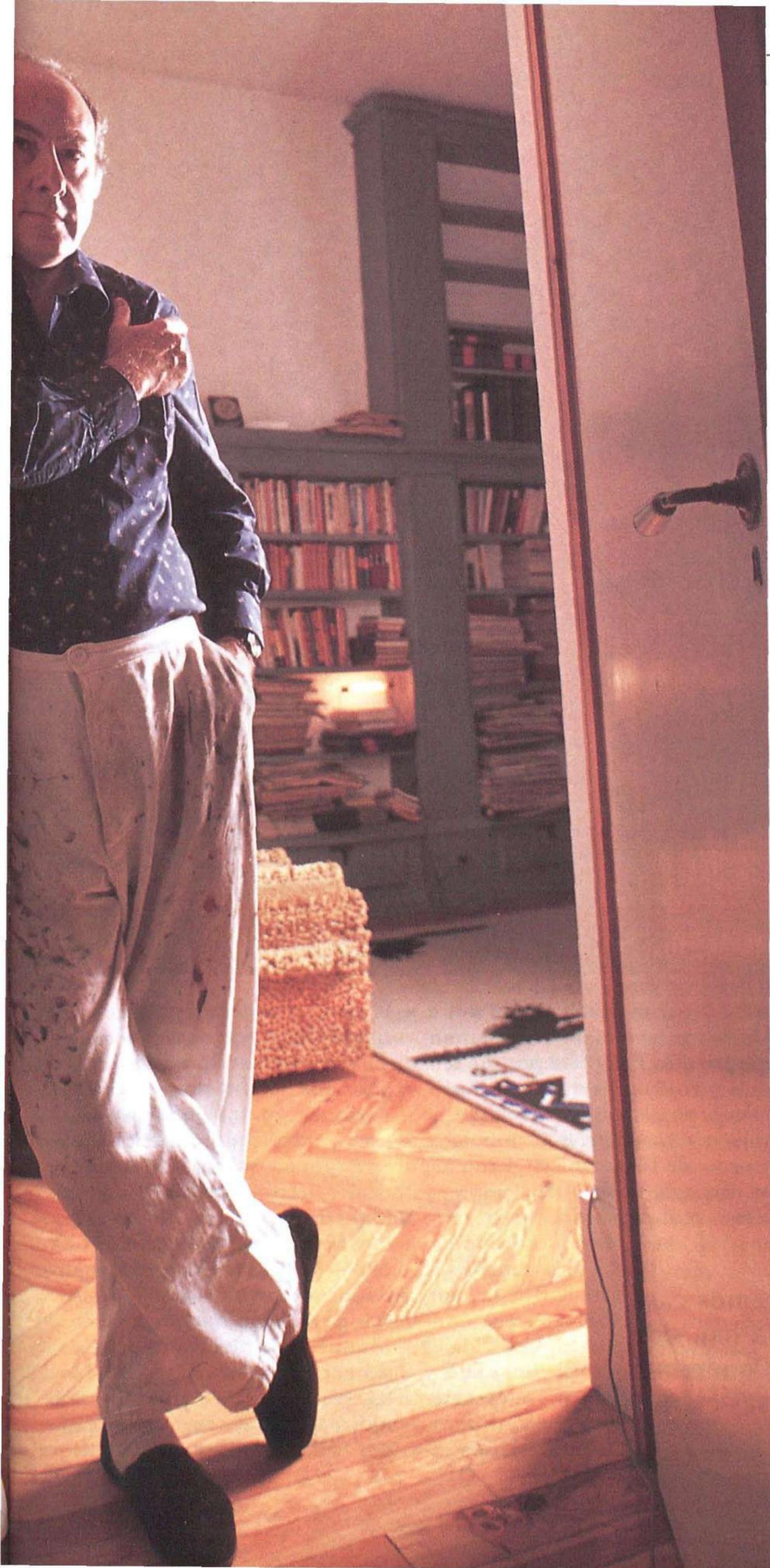
En traje de faena, luciendo en la muñeca un reloj-Marianne (diseñado por él para el bicentenario de la Revolución Francesa), trabaja en cuadros de gran formato y se deja envolver en variadas ideas. Confiesa que está pintando siempre y que cada vez escribe con más frecuencia, pero define su momento como “una fase de reflexión”. En su casa-taller de Madrid, con las obras *castigadas*

mirando a la pared, Arroyo afirma que quiere estar muy tranquilo, “tratando de evitar citas importantes y asuntos muy precisos. Me interesa volver a meterme en imprenta y hacer libros, pero no escritos, sino de arte; tengo cuatro o cinco libros al retortero. Y también hay un proyecto, bastante ambicioso, de teatro: los decorados

para una nueva versión de *Lulú*, de Alban Berg, que se estrenará en París en 1991. Cada dos o tres años hago algo de teatro; lo último fue *La muerte de Danton*, en octubre, también en París”.

■ **“Contra lo que piensa la gente, no soy un voluntarista. Respondo a la solicitud”**

Y todavía con los ecos de la publicación en España de su biografía sobre el boxeador Panamá Al Brown, se prevé la traducción de su más reciente aportación literaria, *Sardinas en aceite*.



Cuando en febrero de 1990 se abra una edición más de ARCO y Arroyo enseñe allí una selección de obras en papel realizadas a lo largo del presente año, numerosos cines exhibirán el cartel que ha hecho el pintor para la película de Almodóvar, *Átame*.

Y aún más. El diseño, la publicidad, la omnipresente moda son mundos a los que Arroyo sólo mira de reojo, pero entrará *de cabeza* con una colección de sombreros que preparará en Barcelona. “Lo que pasa es que acepto encargos, y no hablo de una tela, sino de propuestas que me atraen. En contra de lo que la gente piensa, no soy un voluntarista. Respondo a la solicitud, más que al deseo de hacer”.

Eduardo Arroyo no sucumbe a la tarea única, pero sí a las aventuras artísticas, a la fructífera dispersión de energías y a las diferentes pasiones confesadas, sobre todo, las de alto índice de provocación y reto personal, como el boxeo o los toros. También le seducen los personajes difíciles, los héroes contemporáneos anónimos, como los de sus series *Toda la ciudad habla de ello* o *La noche española*. “Creo que este país es tragicómico y yo también soy así”.

Impaciente, Arroyo lucha “contra la especialización”. “Quiero huir de la condena al cuadro, de tener que hacer siempre lo mismo. Lo que en realidad me interesa es hacer lo que no sé, mezclarme en lo que no conozco, en aquello que me impida la repetición o la rutina. Sólo soy un pintor que luego hace una serie de cosas. Pero la batalla, la idea de mi vida, mi punto de referencia es el cuadro. El conflicto viene de eso”.

El artista asume su naturaleza: “Sí, soy radical. Pero debo matizar. Hoy le pido a la pintura que me devuelva el tiempo que yo le he dado a la agitación y a la política”.

MIGUEL GONZALEZ

L

A falta de medios, la incompreensión, jamás han sido obstáculos capaces de frenar la necesidad de expresión y la creatividad de Joan Brossa. Uno de sus últimos proyectos es la creación de un "poema visual", cuyo soporte será la carrocería del Tren de Alta Velocidad que unirá Sevilla y Madrid en 1992.

MAITE RICART

JOAN BROSSA

EL PEDESTAL DE LOS ZAPATOS

El proyecto del TAV", asegura el poeta, "me pareció muy atractivo. Si algo bueno tiene la sociedad de consumo es que te ofrece nuevas plataformas para hacer poesía visual. En este caso será un poema visual que correrá, que estará en movimiento". Cuando el tren esté parado, en su carrocería se apreciarán unas manchas que, a primera vista, parecerán arbitrarias. Pero una vez que se ponga en marcha, y con una cierta perspectiva, se podrá leer la palabra "tren".

Joan Brossa (Barcelona, 1919) jamás ha sido esclavo de las modas y tampoco se ha sometido a la tiranía del mercado literario o artístico. Sin embargo, por primera vez y con motivo de su última exposición en la galería Joan Prats, el poeta parece un poco atur-

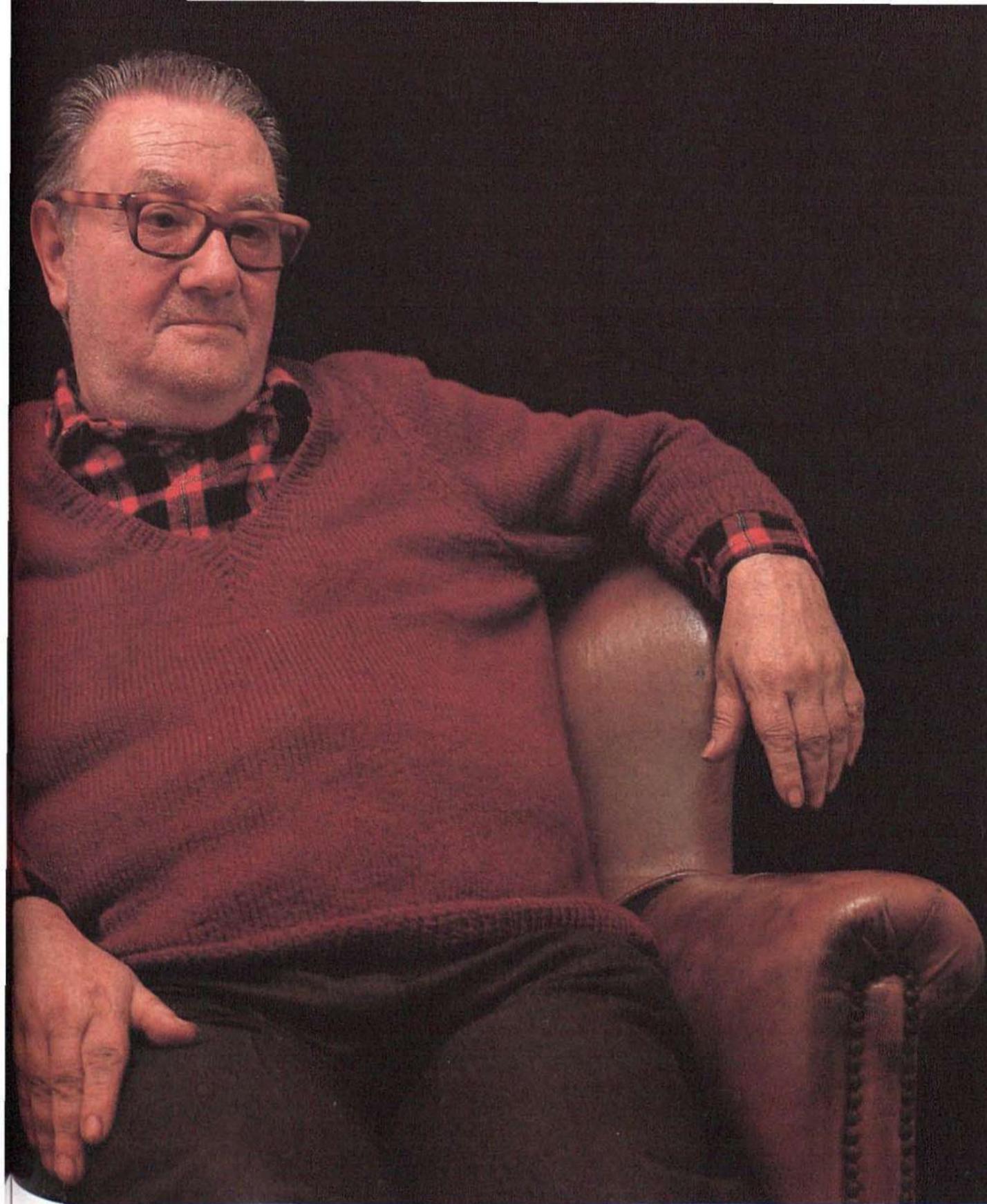
dido y desconcertado al tener que pensar en piezas seriadas de sus poemas objeto, cuando hasta hace poco no contaba siquiera con los medios precisos para materializar sus ideas.

"Hace mucho tiempo que trabajo", asegura Joan Brossa, "pero lo hacía sin demanda y jamás había pensado comercializar mi obra. Ahora me he metido en este mundo, pero no me gusta porque tengo la sensación de que estoy manipulado por la obra, mientras que antes era yo quien la manipulaba. A pesar de todo, quiero mantener mi ritmo de trabajo de siempre, y si me veo desbordado por todo esto, lo dejaré".

■ **"Aquí hacemos caso a los que ya han sido descubiertos; queremos las cosas claras"**

Sin embargo, Joan Brossa también parece contento. "La vida es como un viaje y los paisajes exteriores van cambiando. Ahora es-

toy en un paisaje favorable". Ello quiere decir, entre otras cosas, que su obra ha tenido en los últimos años una notable proyección internacional, y también en España se está produciendo un renovado interés por su trabajo. "El detonante de todo esto", explica, "fue el catálogo de la exposición antológica que hice en la Fundació Miró, en 1986, y que llegó al extranjero, donde despertó cierto interés. A raíz de ello hice una exposición en Munich, que tuvo éxito, y luego le siguieron otras en Madrid, Marsella, Nueva York". "Aquí no tenemos espíritu de curiosidad", añade. "Hacemos caso a los que ya



TERESA PEYRI

han sido descubiertos. Queremos las cosas claras”.

No hay resentimiento alguno en las palabras de Brossa, pero sí se detecta cierta ironía, lo cual es comprensible, porque desde el principio el poeta ha ido abriendo nuevos caminos creativos. Ha sido pionero en muchos terrenos, ante la indiferencia y la incompreensión de sus contemporáneos. Cuando hacia 1951 mostró públicamente, en una exposición del grupo *Dau al Set*, dos poemas que eran como objetos, ni siquiera existía la “poesía visual” como denominación. “También por aquellos años”, explica, “escribí guiones de ballet

que desembocaban en un género que denomino teatro irregular. Aquí, en este país, nadie entendió nada, ni los bailarines, ni los directores, y no se estrenó ninguna pieza. Recientemente, sin embargo, vino la señora Pina Baus con un espectáculo similar a lo que yo había concebido, porque también supone la incorporación de géneros parateatrales a la danza, y gustó mucho”.

A pesar de todo, Joan Brossa no se considera vanguardista. “No lo soy por la sencilla razón de que hago lo que tengo que hacer en el momento preciso, cuando veo las cosas claras. Lo que sucede es que

aquí vamos retrasados. Por ejemplo, con la novela que se hace actualmente, de plano y contraplano, llevamos un retraso de 50 años”.

Junto a Tàpies, Cuixart y Tharrats, fue uno de los fundadores de la revista *Dau al Set*. Sus amigos siempre han sido pintores. De hecho, confiesa que “es la pintura, y no la literatura, lo que me ha estimulado en el trabajo. Sobre todo, la pintura de Joan Miró, que me ponía en marcha, y también la de Gauguin. Es una cuestión visceral”. Llegó a colaborar con el pintor catalán en la edición de tres libros y una exposición, y también ha compartido proyectos con Antoni Tàpies.

Este hombre, que afirma que “ser poeta no es escribir versos, sino entender el mundo de una determinada manera”, ha seguido un proceso muy largo hasta llegar a la poesía visual, y los poemas objeto.

A Brossa le interesa la idea, no la técnica. Así que es normal que algunos colaboradores le ayuden en la materialización de su poesía visual y de sus poemas objeto. Entre sus proyectos más inmediatos está el del poema visual para una plaza en Sant Adrià del Besòs (Barcelona). “Se trata de un monumento anticonmemorativo”, advierte el poeta, “dedicado a Porcioles, que hizo dinero especulando con viviendas baratas y de mala calidad. Esta plaza está llena de edificios suyos. El monumento consistirá en una silla de despacho, de hierro, un poco elevada sobre el terreno. Debajo habrá un plato y en él reposará la cabeza de Porcioles, hecha de mármol”.

También es posible que haga un poema visual para una plaza en Santiago de Compostela, y en 1991, el CARS le dedicará una gran antológica. “Ahora no quiero otro pedestal que los zapatos”. Este deseo, expresado por el poeta años atrás, continúa vigente.



Baselitz,
Autorretrato Desastre.

NEOEXPRESIONISMO ALEMÁN

GEORG BASELITZ

27 de febrero-22 de abril.
FUNDACIÓN CAJA DE PENSIONES.
Barcelona.

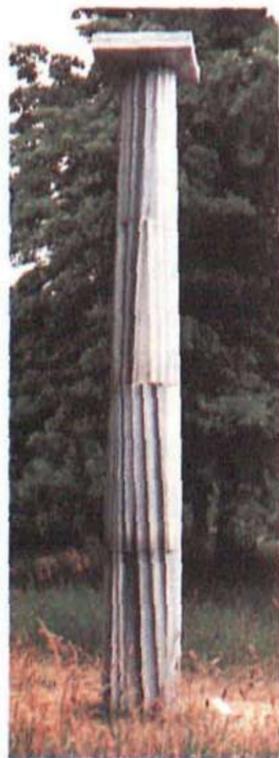
Un total de 28 pinturas, 6 esculturas, cerca de 10 linograbados, una serie de 14 pasteles y algunos dibujos compondrán la exposición que la Fundación Caja de Pensiones dedicará a la obra de Georg Baselitz, un pintor complejo y polémico cuya trayectoria artística, conocida casi en todo el mundo, ha seguido un curso propio dentro de la pintura de nuestro tiempo, alumbrando unas creaciones que responden a los más variados esquemas de formulación y se caracterizan por una gran originalidad que ha fijado nuevas tendencias estéticas.

La exposición propone una recopilación de obras diversas, agrupadas temáticamente y centrada, sobre todo, en sus creaciones de los años ochenta; exponiendo por primera vez en nuestro país un conjunto individual verdaderamente representativo del total de la obra de una de las figuras más significativas del arte actual alemán, y uno de los mejores representantes de la corriente neoexpresionista.



Georg Baselitz, *Bebedor de botella*, 1981.

Georg Kern, nacido en 1938 en Deutschbaselitz (actual República Democrática Alemana), una localidad de la que más tarde tomará (1958) su nombre artístico, se formó como pintor en las aulas de la Escuela Superior de Artes Plásticas y Aplicadas de Berlín-Weissensee y, posteriormente, en la Escuela Superior de Artes Plásticas

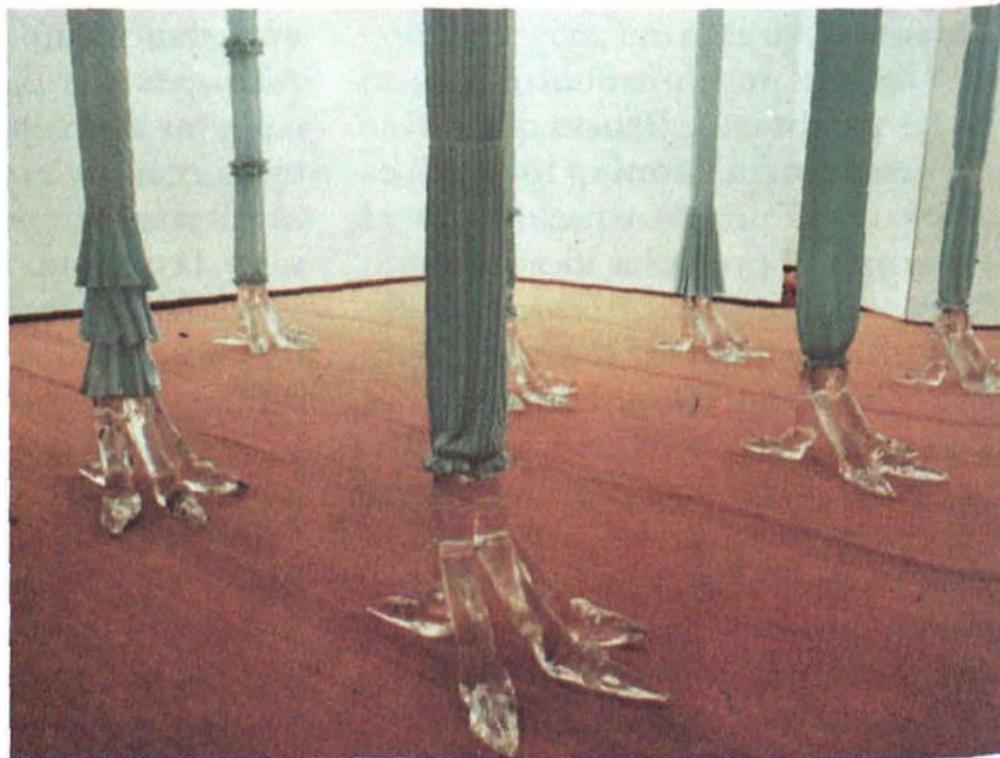


Fabro, 1981.

LUCIANO FABRO

15 de febrero-22 de abril.
FUNDACIÓ JOAN MIRÓ.
Barcelona.

El escultor italiano Luciano Fabro nació en 1936 y está considerado en su país como uno de los artistas más importantes de su generación. Identificado personalmente con la estética y las propuestas del arte Povera italiano, Fabro es un creador conocido en casi todo el mundo por una forma peculiar de expresarse que juega con la ironía, la paradoja y la contra-



Luciano Fabro, *Pies*.

de Berlín-Scharlottenburg. Tras estudiar a fondo las teorías pictóricas de Kasimir Malevich, conoció el expresionismo abstracto norteamericano, interesándose por la obra de artistas como Pollock, De Kooning y Guston. Tras sus viajes a Amsterdam y París, descubre a Duchamp, Soutine y Picabia, y con posterioridad, en 1965, una beca de medio año en Florencia le permite estudiar el manierismo de autores como Rosso, Pontorno, Bronzino, Parmigianino y Aspertino.

Un año más tarde, y después de haber realizado ya algunas importantes exposiciones, Rudolf Springer le organiza la muestra *Los grandes amigos* y publica un manifiesto del artista pleno de madurez. En 1972, Baseltz, muy ligado al pulso artístico de su país, participa en la *Dokumentation* de Kassel y, a partir de 1979, aborda la escultura plenamente.

En esta época realiza algunas de sus series más famosas, tales como *Comedores de naranjas*, *Bebedores* y *Hombre en la cama*, presentes en la exposición de la Caja, hasta que en 1982 participa de nuevo en la *Dokumentation* de Kassel y ejerce como profesor en las academias de Karlsruhe y Berlín. Actualmente, vive y trabaja en la localidad de Schloss Derneburg, en la República Federal de Alemania.

D. C.

dicción, lo que hace que su escultura se escape de toda posible definición al uso.

A pesar de esta circunstancia y de los 25 años que lleva exponiendo su obra por casi todo el mundo, la exposición de la Fundació Joan Miró será su primera muestra individual en España. La retrospectiva incluirá una treintena de piezas de todas las épocas, fechadas entre los años 1963 y 1989, que han sido especialmente seleccionadas para la exposición barcelonesa. Las obras proceden en su mayor parte de colecciones italianas, junto con

algunas piezas de colecciones extranjeras.

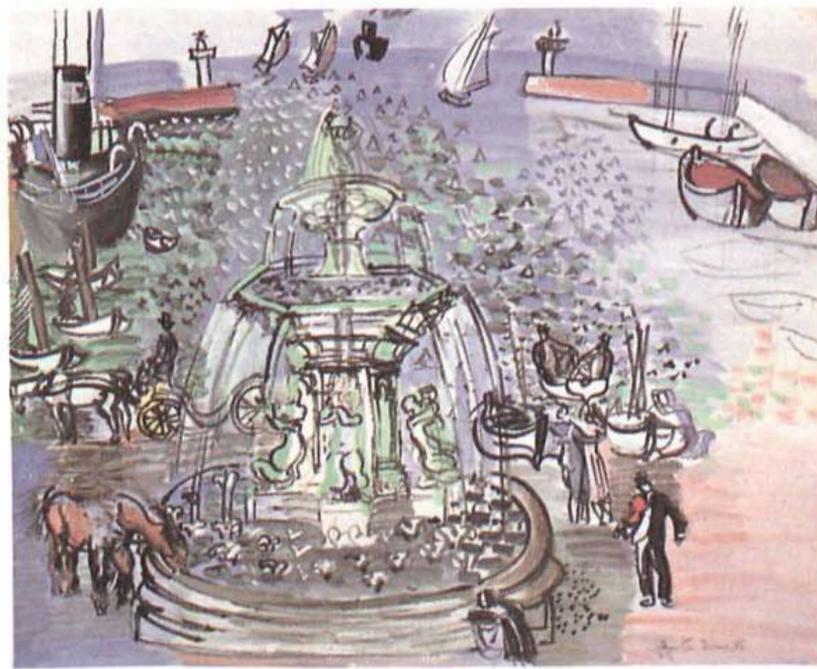
Fabro se inspira para la ejecución de sus obras en los aspectos más variados de la existencia humana, desde la historia y la filosofía hasta los fenómenos de la percepción, pasando por la experiencia más cotidiana o familiar. Cada una de sus exposiciones constituye una reflexión sobre el espacio en que se desenvuelve, y las obras escogidas para su exhibición en la Fundació Miró se adecúan a este espacio.

D. C.

RAOUL DUFY (1877-1953)

22 de diciembre-26 de enero.
CASA DEL MONTE DE LA CAJA
DE AHORROS DE MADRID.
Madrid.

Tras su reciente exhibición a lo largo del otoño en Zaragoza y Barcelona, se presenta ahora en Madrid, en las salas de la Casa del Monte, de la Caja de Ahorros de Madrid, la primera muestra retrospectiva dedicada en España a la figura y la



Raoul Dufy, *La fuente del puerto*, 1926.

obra del artista francés Raoul Dufy, un creador enormemente polifacético que en un tiempo fue tachado de pintor superficial, decorativo y mundano.

La exposición actual reúne, bajo el epígrafe de *Raoul Dufy (1877-1953)*, un total de 72 obras procedentes de museos y colecciones de toda Francia, entre los que destacan el Museo de Arte Moderno de la Villa de París, el Centro Georges Pompidou y los Museos de Bellas Artes de Niza, el Havre —ciudad natal del pintor—, Libourne y Rouen, entre otros, que ha permitido exponer 28 pinturas, 17 acuarelas, 15 dibujos, 7 cerámicas y casi media docena de telas diseñadas. To-

dos ellos, claros exponentes de la versatilidad de la obra de este artista que, a lo largo de su vida, transitó por movimientos tales como el impresionismo, el fauvismo, cézannismo y cubismo, absorbiendo nuevas formas y modos expresivos hasta descubrir su propio estilo, caracterizado por una superposición de manchas de color sobre un armazón lineal y subyacente, en el que el arabesco casi caligráfico de su pincelada sugiere los volúmenes.

La muestra permite, además, revisar el abanico de tópicos aplicados a Dufy, descubriendo en la selección que ha realizado la comisaria Fanny Guillon-Laffaille a un artista preocupado por la creación pictórica y las complejas relaciones entre el color y el dibujo. Su atrevido sentido del color, la preocupación también por la luz y el trazo espontáneo, junto con su delectación ante la pintura, fueron los medios de expresión de un artista cautivado por la alegría, la belleza y los placeres efímeros; que nunca dejó de apostar por la pintura y el placer de pintar, y cuyos temas de inspiración, sin duda, podrían resumirse con el título de un cuadro de su amigo Matisse: *La alegría de vivir*.

Sin embargo, en sus creaciones nunca aparecen la tragedia o la dureza de determinados aspectos de la realidad. Paisajes, figuraciones, marinas y bodegones apacibles; escenas festivas y composiciones de gran belleza formal, que ya cultivaran en su tiempo los impresionistas, Dufy los hace suyos traduciéndolos a su peculiar estilo.

D. C.

INAUGURACIÓN DEL CAAM

EL SURREALISMO ENTRE VIEJO Y NUEVO MUNDO

Diciembre de 1989-enero de 1990.
CAAM. Las Palmas de Gran Canaria.

Con motivo de la apertura del Centro Atlántico de Arte Moderno —CAAM— de Las Palmas, una institución creada a impulsos del Cabildo Insular de Gran Canaria y con la que el archipiélago se incorpora al circuito español e internacional del arte contemporáneo, acaba de ser presentada la exposición inaugural que está dedicada a un tema nunca tratado

hasta ahora de forma monográfica y cuyo título, tomado de un ensayo de Juan Larrea, resulta plenamente significativo: *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo*.

La muestra, que ha reunido más de 150 obras, representa un amplio recorrido por la evolución del surrealismo tras su diáspora americana, contemplado a través de cuatro escenarios diferentes: Canarias, el Caribe, México y Nueva York. El punto de partida simbólico arranca con la *Exposición Surrealista de*



Óscar Domínguez, obra de 1935.

Tenerife, de 1935, que organizara la revista *Gaceta del Arte*, de Eduardo Westerdahl, y a cuya inauguración asistieron André Bréton y Benjamín Péret; de ahí que la muestra actual se dedique precisamente a la memoria de Eduardo Westerdahl, además de interrogarse por el papel desempeñado por el surrealismo en relación con la génesis de otros nuevos movimientos, tales como el expresionismo abstracto americano.



Granell, *El artista escultor atempera con flores la rebelión de sus monumentos*.

De la completa nómina de artistas surrealistas presentes en la muestra actual, a través de sus pinturas, esculturas y dibujos, destacan los nombres de Óscar Domínguez y Juan Ismael, en el ámbito canario; junto con los de André Masson, Wifredo Lam, Héctor Hyppolite y el español Eugenio F. Granell, en el caribeño. En el apartado mexicano se han agrupado, a su vez, obras firmadas por los artistas Wolfgang Paalen, Leonora Carrington, Frida Kahlo, Günther Gerszo, César Moro y la española Remedios Varo. Por último, Yves Tanguy, Max Ernst, Kurt Seligmann, Kay Sage, Dorothea Tanning, Roberto Matta, Joseph Cornell, Arshile Gorky, William Baziotis, Jackson Pollock, David Smith, Louise Bourgeois y Stanley William Hayter, en el norteamericano, completan la muestra.

Paralelamente a estas obras y autores, también se exhiben obras de fotógrafos vinculados al surrealismo, como Man Ray, Manuel Álvarez Bravo, Caty Horna, Clarence John Laughlin, George Platt Lynes y el propio Eduardo Westerdahl, además de un abundante material bibliográfico y hemerográfico.

Por último, de algún modo, la muestra también rinde homenaje a la existencia de tantos españoles que, como Remedios Varo, Eugenio F. Granell, Esteban Francés y José Horna —presentes todos en la exposición—, se vieron obligados a realizar su obra, en buena medida, al otro lado del Atlántico.

La muestra permanecerá abierta hasta después que haya tenido lugar la presentación internacional del CAAM, prevista en París, y dentro del II Salon International des Musées et des Expositions, el próximo mes de enero en el recinto del Grand Palais. El CAAM estará presente con documentación sobre el edificio que le sirve de sede y una muestra de arte canario (Oramas, Óscar Domínguez, Millares, Fleita y Chirino). El CAAM y el Centro de Arte Reina Sofía serán las dos únicas instituciones museísticas españolas a las que en esta edición se dedican conferencias monográficas.

D. C.

PER KIRKEBY

PER KIRKEBY, UNA OBRA EN EL ENTORNO DE LA NATURALEZA

Final de diciembre-mediados de marzo.
IVAM, CENTRE DEL CARME. Valencia.

Poco conocida en España, la obra del artista danés Per Kirkeby (nacido en Copenhague en 1938) representa una nueva aportación a esa tradición nórdica de confrontación individual con el paisaje que iniciara Eduard Munch y continuara Asger Jorn. Kirkeby, artista muy prolífico y a la vez polifacético, ha retomado y reconducido esta tradición y la ha llevado por nuevos rumbos a través de su peculiar modo de ver, expresándola no sólo como pintor, sino también como escultor y artista gráfico, sin olvidarnos de sus incursiones en el mundo del cine y la fotografía, además de la creación poética y literaria.

Si la extensión de la expresión artística de Per Kirkeby es grande, la exposición del IVAM consta de una amplia selección de sus pinturas de estos últimos años —de la década de los ochenta, principalmente—, junto con una representación de esculturas en bronce y otras de ladrillo, realizadas por el artista especialmente para esta muestra, utilizando materia-

les de una factoría valenciana de la zona de la Sfor. Las obras que conforman ésta muestra han sido seleccionadas por los comisarios Piet de Jonge, antiguo conservador del Museo Van Abbe de Eindhoven, y Vicente Todolí, en la actualidad, conservador de exposiciones del Instituto Valenciano de Arte Moderno, los cuales han contado con la presencia del propio artista para el montaje de esta exposición.

Per Kirkeby, licenciado en Geología por la Universidad de Copenhague, se formó como artista en la Escuela de Arte Experimental de esta misma capital, trabajando en las diversas especialidades antes citadas, como la pintura, la escultura, obra gráfica, las películas de 8 mm y las performances. Sin duda, derivado de su formación como geólogo, se interesa desde el principio por la recreación del entorno de la naturaleza y las relaciones con el mundo



Kirkeby, *Naturaleza muerta.*

físico, para lo cual también se ha embarcado en muchas expediciones a Groenlandia y otras zonas del norte de Europa, acumulando visiones y sensaciones que constituyen la base de inspiración de sus obras.

Su primera exposición individual realizada en Copenhague, en 1965, marca el inicio de una carrera que adquiere notoriedad a lo largo de la década de los setenta, y aunque se le asocie en la actualidad con el arte de algunos artistas alemanes de las últimas décadas, como Georg Baselitz o Markus Lupert, no hay que olvidar que Kirkeby impri-

me a sus creaciones un carácter marcadamente distinto, en concordancia con la tradición de su patria. En la exposición que ahora nos ofrece el IVAM se podrá ver la obra de este inquieto danés y apreciar la variada formación artística que se refleja en sus obras pictóricas y escultóricas.

COLECCIÓN KRAMAR, DE PRAGA

Del 20 de febrero al 1 de mayo.
MUSEO PICASSO. Barcelona.

Por iniciativa del Museo Picasso, de Barcelona, en colaboración con la Galería Nacional de Praga, se prepara en nuestro país la exhibición de una importante exposición sobre arte cubista, formada con obras —pinturas y esculturas— pertenecientes a la Colección Kramar, de Praga, una de las más importantes sobre arte cubista existentes en todo el mundo.

Serán alrededor de 60 obras de arte, firmadas por artistas de la talla de Picasso, Braque o André Derain, junto con una importante selección de artistas checos, tales como: Benes, Capek, Filla, Guttreund —escultor—, Kubista o Prohazka, por mencionar algunos. Las obras corresponden en su mayoría al período que va desde los años 1911 a 1917, momento en el que Praga rivalizaba con París por la hegemonía del movimiento cubista; movimiento que tuvo entre los artistas checoslovacos una acogida muy importante, arraigan-

do fuertemente en este país. Sin duda alguna, el coleccionista Ienc Kramar contribuyó en buena medida a este auge, adquiriendo, desde su empleo como director de la Galería Nacional de Praga —allá por los años veinte—, una buena representación de obras del Picasso cubista y muchas de los más importantes pintores cubistas franceses.

La muestra de Barcelona ofrecerá la oportunidad de conocer una colección de importantes Picasso que, por encontrarse habitualmente en Checoslovaquia, son de difícil ac-

ceso para el público español, junto con el ofrecimiento de toda una panorámica sobre el cubismo checo, que amplía los horizontes de este movimiento de las vanguardias históricas. Esta muestra supone, además, un paso más en la tendencia de apertura de la Europa del Este, que poco a poco va dejando de ser una incógnita cultural para el resto del mundo, exportando temporalmente los tesoros artísticos que guardan sus museos, como lo es la colección Kramar expuesta con gran acierto en el Museo Picasso.

ARQUITECTO MODERNISTA

JOSEP PUIG I CADAFALCH

Diciembre de 1989-11 de febrero de 1990.

F. CAJA DE PENSIONES. Barcelona.

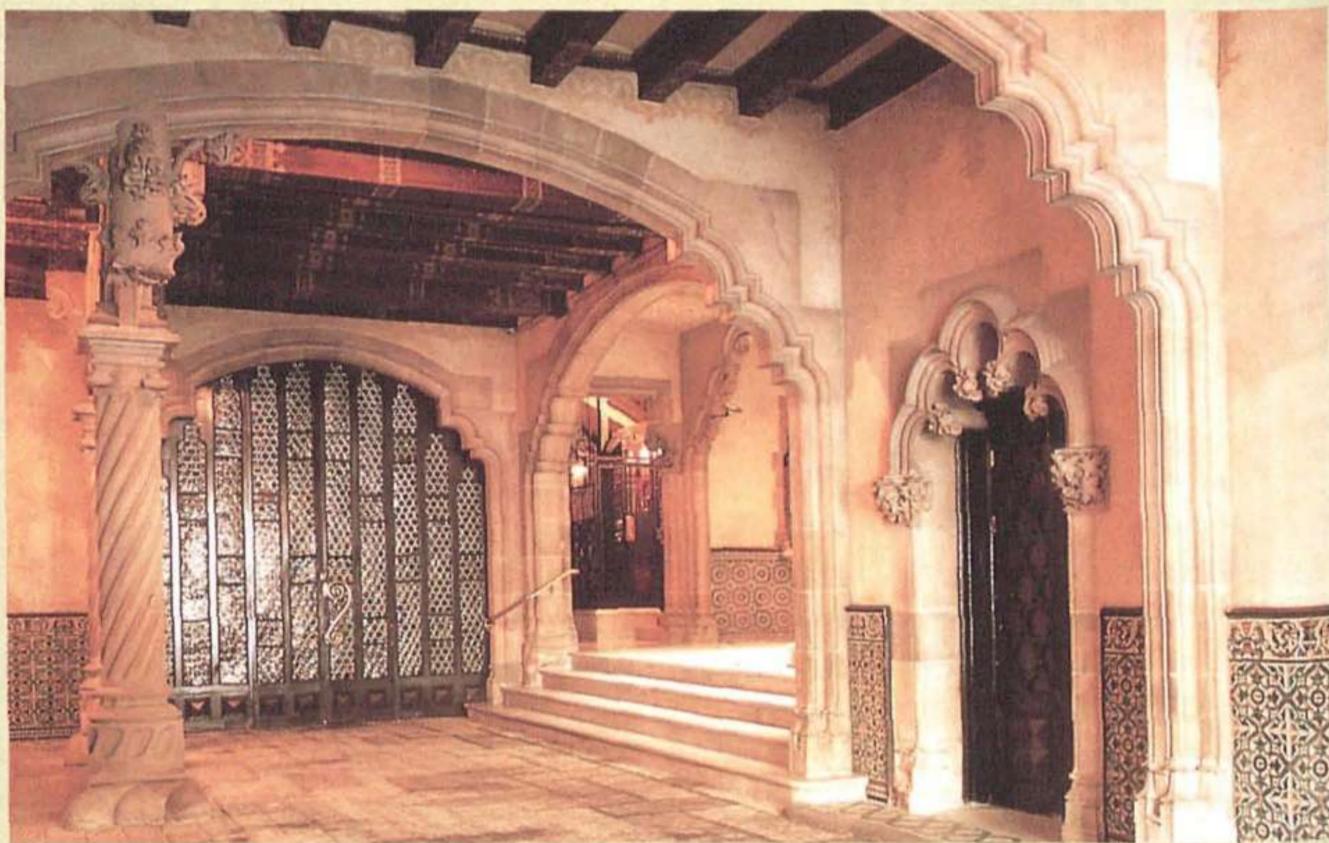
Organizada por la Fundación Caja de Pensiones, la exposición *Josep Puig i Cadafalch: la arquitectura entre la casa y la ciudad* acaba de ser inaugurada en el Centre Cultural de Barcelona, ubicado en la antigua Casa Macaya, que construyera en 1901 el propio arquitecto. Sumada a la idoneidad del marco que la acoge, la exposición se propone, a través de materia-

ESPAÑA

les originales, como dibujos, muebles, objetos personales, fotografías de época, material biográfico, maquetas y planos, además de un audiovisual, introducirnos en la figura y la obra

de un arquitecto que gozó de merecido prestigio internacional.

En primer lugar, la exposición aborda la figura de Puig i Cadafalch desde el punto de vista de la importancia que revistió el personaje, ya que el arquitecto fue doctor *honoris causa* de las universidades de Friburg, París y Toulouse. Perteneció a la Lliga de Catalunya y colaboró



Interior de la casa Amatller, de Puig i Cadafalch.

en *La Renaixença* y en el semanario *La Veu de Catalunya*. También fue diputado y segundo presidente de la Mancomunitat, desarrollando además una importantísima labor política y social que impulsó, entre otras cosas, el establecimiento de la red telefónica, el desarrollo de las bibliotecas populares, del Servicio Meteorológico, o la apertura de las escuelas de Altos Estudios Comerciales, de Enfermería, etcétera.

Asimismo, la muestra incide en los aspectos más importantes de la personalidad histórica y artística de dicho arqui-

tecto, desde sus años de formación profesional hasta sus grandes proyectos, como el Monasterio de Montserrat o la Plaza de Cataluña.

La exposición representa, en definitiva, una buena oportunidad para poner de manifiesto el fondo de obra no conocida del autor, junto con la dimensión de su trabajo como arquitecto, arqueólogo y urbanista, profundizando en la relación que su persona establece entre política, historia y arquitectura.

D. C.

OTRAS EXPOSICIONES

Del 25 de enero al 22 de abril se celebrará en Madrid, en el Círculo de Bellas Artes, la exposición titulada *Madrid: Espacio de interferencias*, consistente en una decena de instalaciones proyectadas específicamente para la muestra del Círculo por artistas madrileños o residentes en la capital, dedicados al cultivo del arte conceptual y experimental desde los años setenta. Entre

la nómina de artistas convocados se encuentran nombres como los de Nacho Criado, Darío Corbeira, Marcelo Expósito, Francisco Felipe, Gabriel Fernández Corchero, Juan Hidalgo, Concha Jerez, Sara Rosemberg, Isidoro Valcárcel, Eva Lootz, Adolfo Schlosser o Juan Navarro Baldeweg.

Por su parte, la Fundación Caja de Pensiones exhibirá en

Madrid, durante los meses de enero y febrero, una amplia retrospectiva dedicada a la obra del pintor italiano Domenico Gnoli, con obras del período 1963 a 1969. Tras su clausura, la fundación ofrecerá en Madrid la muestra sobre *Arte Internacional en la Colección de la Fundación Caja de Pensiones*, presentada ya en Barcelona. Será durante los meses de marzo y abril.

La exposición de los fondos de la Colección Ian Woodner sobre obras del pintor simbolista francés Odilon Redon, que actualmente se exhibe en el Museo Picasso de Barcelona, tras su clausura a primeros de enero, viajará a Madrid, a la sede de la Fundación Juan March, que ha colaborado en la organización de esta muestra, del 19 de enero al 3 de abril.

BRUEGEL

PICASSO

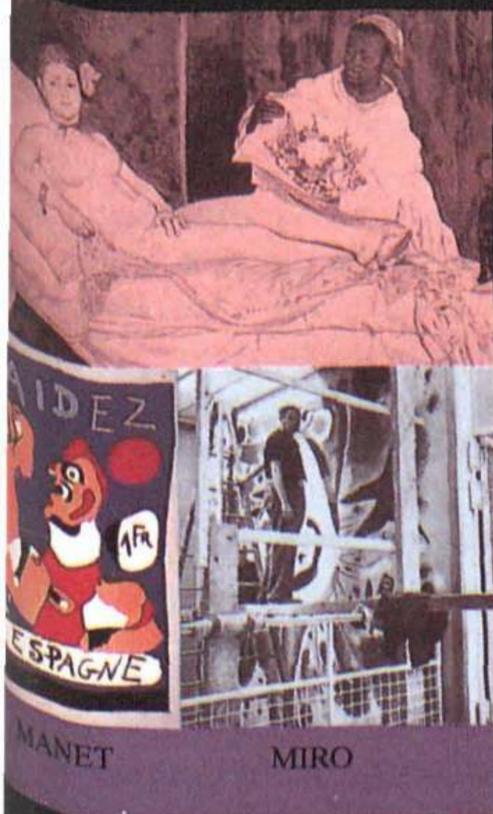
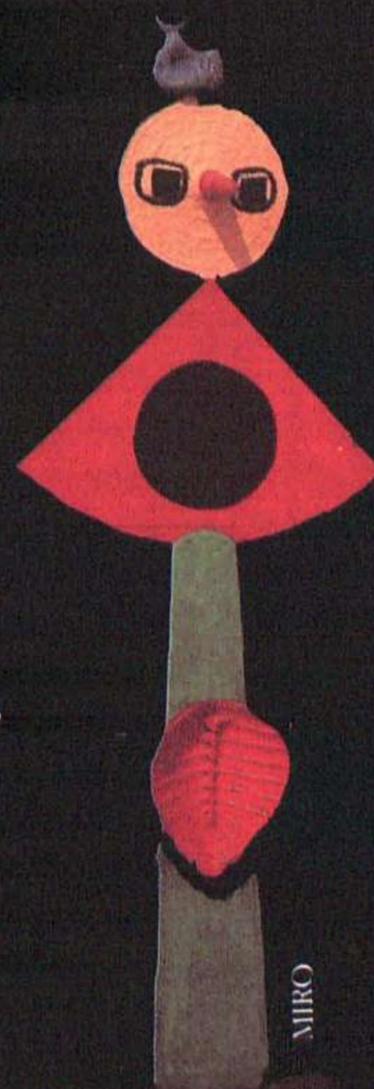
ARTE MAYA MAYAN ART



LAS ARTES PLASTICAS EN EXPO SEVILLA 92

En la Exposición Universal de Sevilla de 1992, las artes plásticas, continuando la línea de anteriores Exposiciones Universales, pretender convertir la muestra y su entorno en un escaparate del pasado y el futuro del arte.

La amplitud del tema de la exposición, "La Era de los descubrimientos", la variedad y número de sus participantes y su difusión a una audiencia mundial, permitirán desarrollar y presentar gran número de exposiciones y obras de arte. La actividad artística del siglo XV a la actualidad, las realizaciones integradas en el diseño arquitectónico del recinto de la exposición, unido al espíritu del mundo de la innovación y la tecnología, permitirán sugerir y abrir nuevas posibilidades al arte del futuro.



EXP  '92[®]
SEVILLA





Hamilton, *¿Exactamente, qué hace...*, 1956

INICIOS DEL 'POP' BRITÁNICO

No podemos negar la influencia que ha tenido el *pop art* en la evolución del arte contemporáneo, de tal suerte que, según palabras del profesor Simón Marchán Fiz, deben considerarse *post-pop* todas las tendencias surgidas con posterioridad, que no se entenderían sin la existencia de este movimiento.

Desarrollado entre los años cincuenta y sesenta, el *pop art*, crucial para entender la evolución del arte contemporáneo, presenta un doble origen: británico y americano. Para algunos autores, como E. Lucie-Smith, el verdadero inicio de este movimiento artístico se produce en Estados Unidos, ya que es el tipo de sociedad consumista de este país el caldo de cultivo y de donde se tomarán los modelos para la creación artística del *pop*. Sin embargo, es en Inglaterra, en los primeros años cincuenta, donde aparecen los primeros artistas de este movimiento, agrupados en torno al Instituto de Arte Contemporáneo (ICA) de Londres, bajo el nombre de Independent Group (IG).

IG: LA POSGUERRA BRITÁNICA Y LAS ESTÉTICAS DE LA ABUNDANCIA

26 de enero-mediados de marzo.
ICA. Londres.

El IG acoge a una serie de pintores, arquitectos y escritores, y se trata principalmente de un grupo informal de discusión, descrito por el crítico Lawrence Alloway (a la vez, partícipe y observador) como "una asociación perdida de espíritus distintos con una definición antropológica de la cultura". Fue precisamente este crítico quien acuñó en 1954 el término *popular art* para referirse a la cultura de masas que se estaba creando y de la que estos artistas tomaron sus referentes. Más tarde se aplicaría el término a estos mismos artistas que utilizaban imágenes populares dentro del contexto del arte *noble*. De entre los artistas que componen el grupo, el más conocido es Richard Hamilton, quien declaraba que el arte debía ser: "Efímero, popular, barato, producido en serie, joven, ingenioso, sexy, artificioso, encantador y buen negocio", cosas todas que ya pertenecen a la moda y al gusto popular.

Además de Hamilton, integraban el Independent Group artistas como Paolozzi, los Smithson, Reyner Banham, Nigel Henderson, Magda Cordell y Turnbull. Todos ellos realizaron trabajos e instalaciones en grupo e individuales. El ICA pretende recrear los incios de este grupo en el seno del propio instituto, en el que se exhibieron las primeras instalaciones, desde *Paralelismo entre la vida y el arte* (1953) u *Hombre, máquina y movimiento* (1954), hasta culminar en 1956 con la exposición *Esto es mañana* (celebrada en la Whitechapel Gallery de Londres), en donde Hamilton expone el famoso *collage* considerado como la primera obra *pop*: *¿Exactamente, qué es lo que hace a las casas de hoy en día tan diferentes, tan atractivas?* Estas instalaciones, así como otras obras individuales, en su gran mayoría desconocidas hasta ahora, se muestran en esta exposición que pretende res

tablecer el Independent Group como uno de los movimientos más importantes de la posguerra británica.

En el IG, efectivamente, encontramos todos los componentes ideológicos del *pop art* y también las nuevas técnicas. Por ejemplo, Hamilton o Paolozzi investigan las técnicas del *collage*, fotomontaje y procesos mecánicos de producción. La fotografía se convierte, en manos de estos artistas, en un proceso con el que controlan los diferentes estadios de desarrollo mecánico de la obra. De este modo, los procedimientos reproductivos se insertan en los procesos creativos. En otros artistas posteriores, especialmente, en Warhol, este aspecto queda plenamente patente. Observamos también en el IG el carácter neodadá que les lleva a interpretar la obra de Duchamp. Recogen la idea del *ready made* o del *assemblage*, pero separándolas de su contexto crítico, lo que llevó al propio Duchamp a escribir en una ocasión: "Cuando descubrí los *ready made* pensé en atentar contra la estética. En el neodadá, al que llaman nuevo realismo, *pop art assemblage*, etcétera, han cogido mis *ready made* y les han encontrado belleza estética. Les tiré un orinal y un botellero a la cara, como una provocación, y ahora los admiran por su belleza estética".

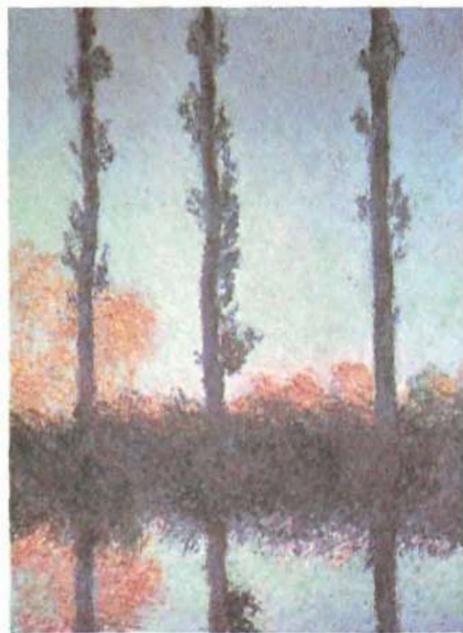
A pesar de la animosidad con que fueron escritas estas palabras, encierran la verdad básica de lo que fue el *pop*: la inclusión en el *arte noble* de la cultura de masas, del objeto de consumo tal cual es, sin variaciones.

Los organizadores han previsto un circuito internacional por el que viajará la exposición, que podremos ver en el IVAM de Valencia en el mes de junio de 1991. Tendremos así la oportunidad de revisar los conceptos sobre el Pop-art y sus orígenes, en los que se mantiene la polémica sobre la paternidad americana o anglosajona. En cualquier caso, la tesis defendida por los organizadores de la exposición es que los artistas británicos, anteriores a los americanos, son plenamente *pop*.

MONET, EN LOS NOVENTA

7 de febrero-29 de abril.

MUSEUM OF FINE ARTS. Boston.



Monet, Álamos, 1981.

Organizada por el Museo de Bellas Artes de Boston, esta exposición recoge, aproximadamente, unas 90 series de pinturas que el renombrado pintor impresionista francés realizó en los años noventa del siglo pasado. De entre ellas, destacan las famosas series de *La catedral de Rouen*, *Almieres*, *Álamos*,

aunque también se incluyen otras menos conocidas, como *Los acantilados de Varengeville* o *El monte Kloaas*, en Noruega. La muestra comienza con la serie *El valle de Creuse*, pintada en 1889 —cuando el pintor contaba con 50 años—, y termina con la serie sobre *El puente japonés*, de 1990, que inaugura otro capítulo en la trayectoria del artista.

La pintura de Monet tiene como principal componente la luz. El estudio de la misma y su incidencia en las formas y co-

lores de la naturaleza fue su principal interés. Las series obedecen, sin duda, a este motivo; en ellas apreciamos claramente cómo las diferentes horas del día o los distintos estados lumínicos pueden ofrecer una imagen completamente distinta de un mismo objeto. Pero, además, la exposición quiere también destacar la importancia de la elección del tema en la obra de Monet, tal como afirma Paul H. Tucker, comisario de la exposición, en el texto que acompaña al catálogo: "Monet elige sus temas cuidadosamente, con un pleno conocimiento de sus raíces en el arte francés y su impacto potencial en el público de fin de siglo". Los *Almieres* celebran la tradición agraria en Francia y el perdurable valor de una estrecha relación con la naturaleza. Los *Álamos* hablan de la belleza de las áreas rurales y la supremacía de talentos decorativos de la nación. El álamo fue específicamente francés por haber sido elegido durante la Revolución Francesa como el árbol de la libertad.

Después de Boston, la muestra pasará a Chicago y en septiembre podrá verse en la Royal Academy de Londres.



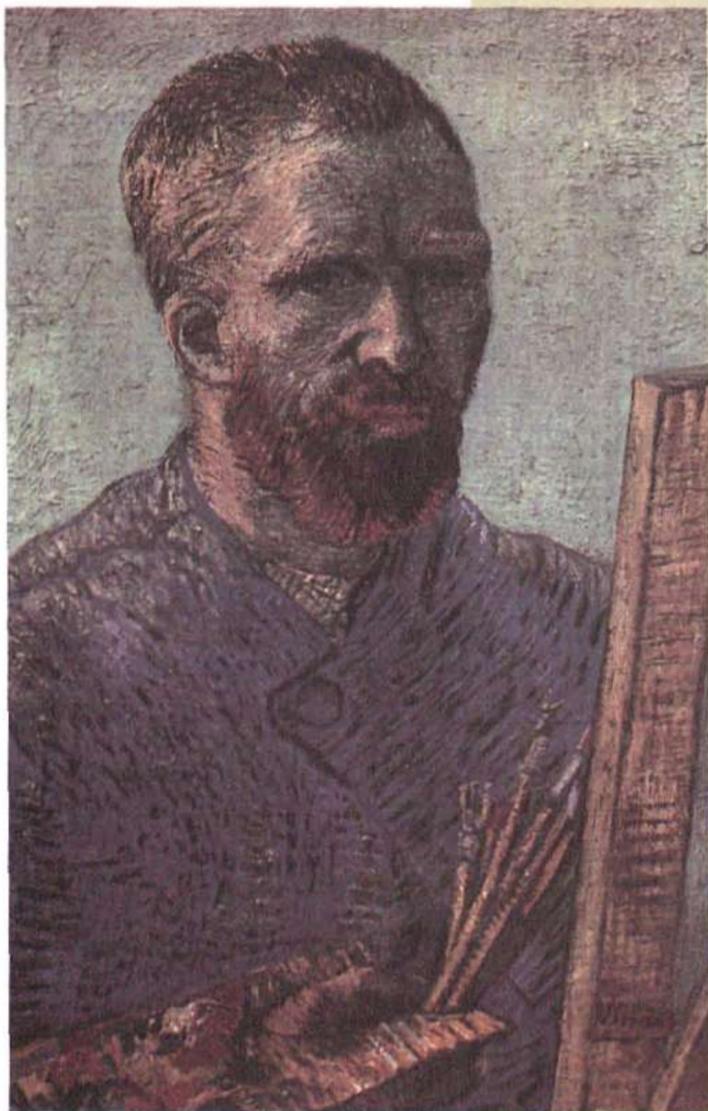
Monet, Almieres al medio día, 1890.

MIL NOVECIENTOS VAN GOGH

PINTURAS DE VAN GOGH

30 de marzo-29 de julio.

RIJKSMUSEUM, Amsterdam.



Vincent van Gogh, *Autorretrato*, 1888. Óleo sobre lienzo.

Un espectacular castillo de fuegos artificiales, lanzado desde el Rijksmuseum de Amsterdam, señalará en la media noche del próximo 31 de diciembre el inicio de las múltiples actividades organizadas para conmemorar el primer centenario de la muerte de Vincent van Gogh. Este acontecimiento leve, festivo y luminoso en el cambio mismo de año, será seguido, durante todo el año 1990, por todo tipo de demostraciones culturales. En conjunto, un colosal calendario de celebraciones con el que se ha querido rendir homenaje al extraordinario pintor holandés en el momento más dulce del mercado de sus obras.

Espectáculos teatrales, simposios, mesas redondas, programas televisivos, coreografías de ballet y una ópera lírica formarán el menú de este año, que ya alguien ha bautizado como *mil novecientos Van Gogh*.

El plato fuerte del homenaje lo constituyen, no obstante, las exposiciones retrospectivas de pinturas y dibujos que quedarán abiertas al público el 30 de marzo, fecha de nacimiento del pintor, y se clausurarán el 29 de julio, fecha de su muerte.

Las pinturas de Van Gogh se mostrarán en el Rijksmuseum, en tanto que los dibujos se expondrán en el Kroller-Muller, museo nacido entre los árboles seculares del parque nacional De Hoge Veluwe.

La dirección de la Fundación Van Gogh ha valorado estas exposiciones como el mayor acontecimiento artístico que se organiza en Holanda y ha subrayado el valor de los seguros de las obras como un auténtico récord en el mundo del arte: el equivalente a 500.000 millones de pesetas.

Son cifras que producen vértigo. De hecho, un siglo después de la muerte de Van Gogh sus obras han adquirido unas valoraciones desorbitantes. Dos datos en el recuerdo: el cuadro de *Los girasoles* ha sido adquirido por 39,9 millones de dólares y por el de *Los lirios* se han pagado 53,9 millones de dólares.

Un panorama radicalmente diferente al que vivió el artista en los últimos años de su vida. Cuando tomó la decisión de suicidarse, lleno de deudas y en plena miseria, solamente se había vendido regularmente uno de sus 180 cuadros. Coleccionistas y galeristas lo consideraban un pintor sin futuro y él, incesantemente, se dirigía a su hermano Theo solicitando ayuda financiera.

Precisamente, la rica correspondencia mantenida entre los dos hermanos se ha convertido en una fuente preciosa para el estudio de la vida y la obra del artista, plagada de claves de difícil comprensión. Dentro de las iniciativas del año *Van Gogh* se inscribe, también, la publicación de la correspondencia completa del artista: 650 cartas dirigidas al hermano, 23 dirigidas a su hermana Wil, 60 escritas al pintor Anthon van Rappard, además de una gran cantidad de materiales recientemente recuperados.

El esfuerzo que representa las dos grandes exposiciones ha sido más que notable y del mismo da idea el hecho de que sólo la tercera parte de los 135 cuadros y 250 dibujos que se exhibirán se encuentran permanentemente en Holanda. El resto procede de las cuatro esquinas del mundo del arte. Por citar ejemplos notables, participan en los préstamos instituciones tan importantes como el Museo Pushkin de Moscú, la Kunsthaus de Zu-



Van Gogh, a la derecha, *Los lirios*. a la izquierda, *Los girasoles*.

rich, el Musée d'Orsay, el Metropolitan Museum de Nueva York.

El préstamo de mayor relieve procederá de los fondos alemanes, particularmente, de la pinacoteca de Munich, que ha enviado, según los organizadores, uno de los más bellos paisajes del pintor.

El criterio de selección ha sido muy interesante, por cuanto no se ha puesto en juego el gusto de los organizadores o el juicio de la crítica actual o histórica. Una minuciosa investigación de los diarios y la correspondencia de Van Gogh ha permitido descifrar los gustos del mismo artista. De las siete versiones de *Los Girasoles*, por ejemplo, los organizadores sólo han elegido aquel que era considerado como el mejor por Van Gogh.

La pasión por la vida y la obra de Van Gogh y lo que podríamos denominar el "efecto Van Gogh" ha llegado ya, incluso, al gran público. La conmemoración del centenario de su muerte tendrá buen cui-

dado en subrayarlo. Los teatros, las galerías de arte, los centros universitarios y hasta el servicio de Correos holandés han empezado ya a preparar sus particulares dedicatorias.

En el mundo de la lírica ha surgido el compositor Jan van Vlijman con una ópera nueva, inspirada en los últimos años de la vida del pintor, que lleva por título *Un desgraciado vestido de negro* (frase que el autor ha descubierto en una carta destinada a Theo) y que será estrenada en el teatro lírico de Amsterdam, en la primavera próxima.

De igual manera, un gran festival cinematográfico reunirá más de 60 títulos de películas y documentales que tienen como tema la obra o la vida del pintor. En mayo será el estreno mundial de seis de estos largometrajes. Incluyendo el más notable de los dedicados al artista: *La vida y la muerte de Vincent van Gogh*, realizado en 1987 por el director Paul Cox.

De todas estas manifestaciones, sólo una traspasará las fronteras de la patria del artista. Será una exposición que reunirá obras de aquellos artistas en los cuales puede rastrearse fácilmente la influencia y la huella de las propuestas estéticas de Van Gogh.

Esta exposición abrirá sus puertas durante el otoño del año próximo, y una vez calusurada en Holanda se montará en Berlín.

La dimensión internacional vendrá dada por la exposición fotográfica *Tras las huellas de Van Gogh*. En la misma quedará expuesto el trabajo del fotógrafo holandés Paul Huf; quien ha recorrido con su objetivo las etapas sucesivas de la vida errante del pintor por los distintos paisajes de Bélgica, Francia e Inglaterra, que sirvieron a Van Gogh de refugio e inspiración y que modularon profundamente la evolución intelectual y sentimental del artista.

VAN VELDE, PINTOR MALDITO

BRAM VAN VELDE

19 de octubre-1 de enero.
CENTRO GEORGE POMPIDOU. París.

La exposición pretende rendir un homenaje a este pintor que, poco conocido en vida (1895-1981), durante la que fue considerado un *pintor maldito*, se ha convertido a finales de los años ochenta en un modelo casi mítico para un gran número de jóvenes artistas.

La presentación de 80 de sus cuadros de todas las épocas dará la oportunidad de situar su obra en el contexto de la historia de la pintura moderna, especialmente, del período de la posguerra, así como de dar a conocer la casi totalidad de la obra de Van Velde; desde sus orígenes en Alemania, en

1922, hasta su muerte, en 1981.

En 1924 llega a Francia, instalándose en París, donde recibirá la doble influencia de Matisse y de Picasso. Partiendo del esquema cubista, realiza obras como *Naturalezas muertas en la ventana*, pero en seguida se sentirá más atraído por el color y el mundo mediterráneo que se reflejan en las obras de Matisse. Su obra tendrá siempre una gran unidad, aunque evoluciona rápidamente del expresionismo a la abstracción, liberándose poco a poco de la visión poscubista de la estructura para explotar el color, del que la fluidez, ayudado por la técnica del gouache, da al cuadro una luminosidad de gran refinamiento.

Siendo importantes sus obras anteriores a la II Guerra Mundial, cuando verdaderamente alcanza un estilo propio y realiza sus mejores obras es en los años cincuenta, época en la que expone en Nueva York, en la galería de Samuel Kootz, el célebre marchante neoyorquino de Picasso. Este hecho es crucial para el artista, que encuentra en los pintores americanos la misma preocupación por



Bram van Velde, *Sin título*, 1957.

encuadrar el gesto y el color dentro de unas concepciones poscubistas, pudiendo decirse que es el único pintor lazo de unión entre la Escuela de París y la abstracción americana.

En definitiva, siendo la pintura de Bram van Velde el testimonio de un momento histórico preciso, es particularmente actual en cuanto que pone en cuestión el problema de lo figurativo. Al igual que con otros muchos pintores (ahí está el ejemplo de De Kooning), en la obra de Van Velde la frontera entre figuración y abstracción queda abierta.

La exposición viajará más tarde desde París hasta Valencia, donde se instalará en el IVAM, y posteriormente en el Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid.

Es la primera vez que el público español podrá apreciar, con una perspectiva de conjunto, la obra de este singular pintor a caballo de continentes y de escuelas. Su decisiva influencia en la eclosión de la abstracción expresionista norteamericana, ha rodeado su trabajo de una aureola legendaria cuya lejanía de Europa, curiosamente, hizo revalidar su papel entre críticos y coleccionistas.

FOTOGRAFÍA HASTA HOY

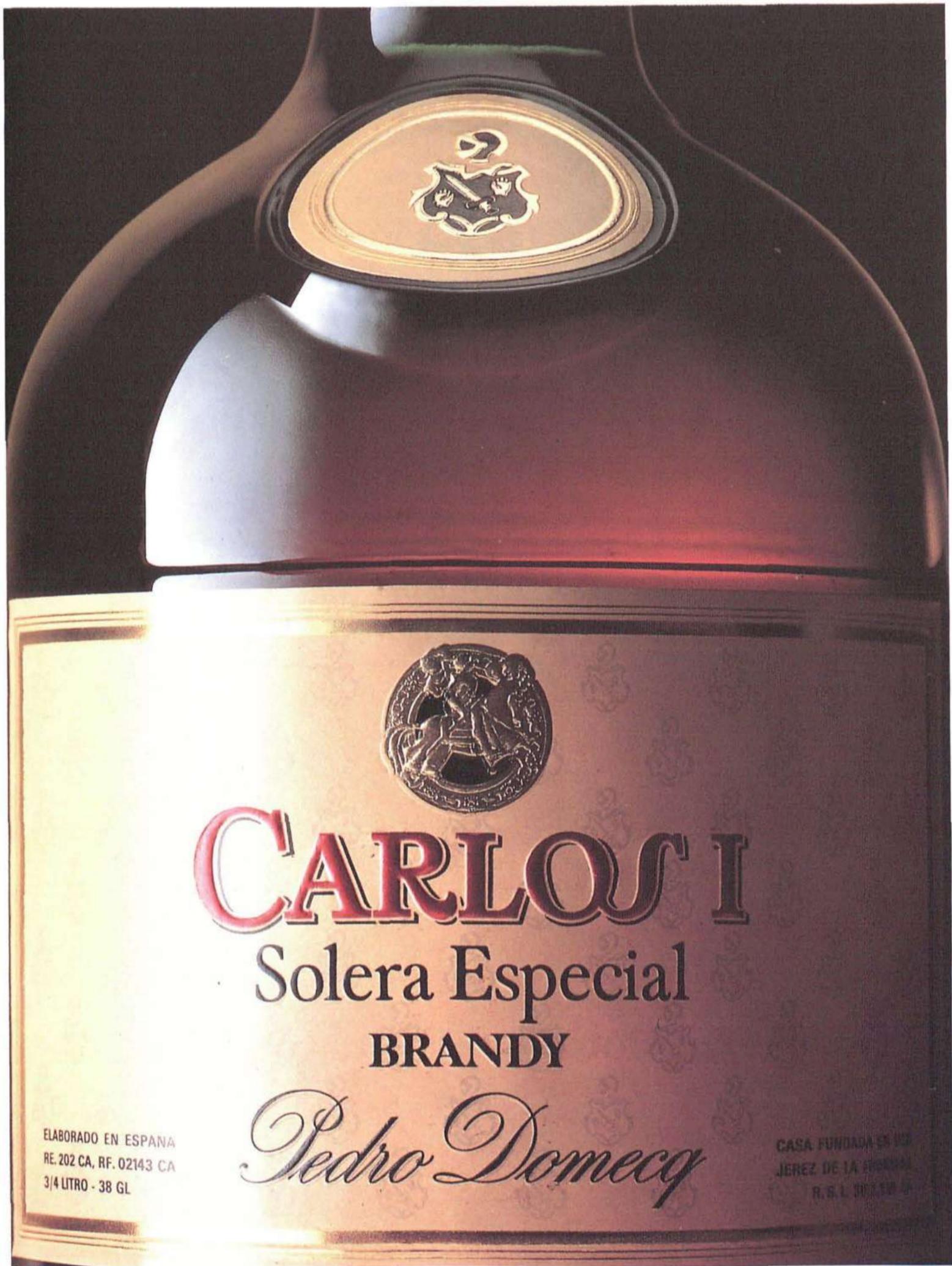
18 de febrero-29 de mayo.
MUSEO DE ARTE MODERNO
(MOMA). Nueva York.

Con motivo del 150 aniversario del nacimiento de la fotografía, el MOMA ha organizado una exposición en la que se muestra la evolución de este arte, desde que en 1839 se hiciera público el proceso ideado por J. L. M. Daguerre, el primero de los diversos inventores de la fotografía que diera a conocer su invento al público.

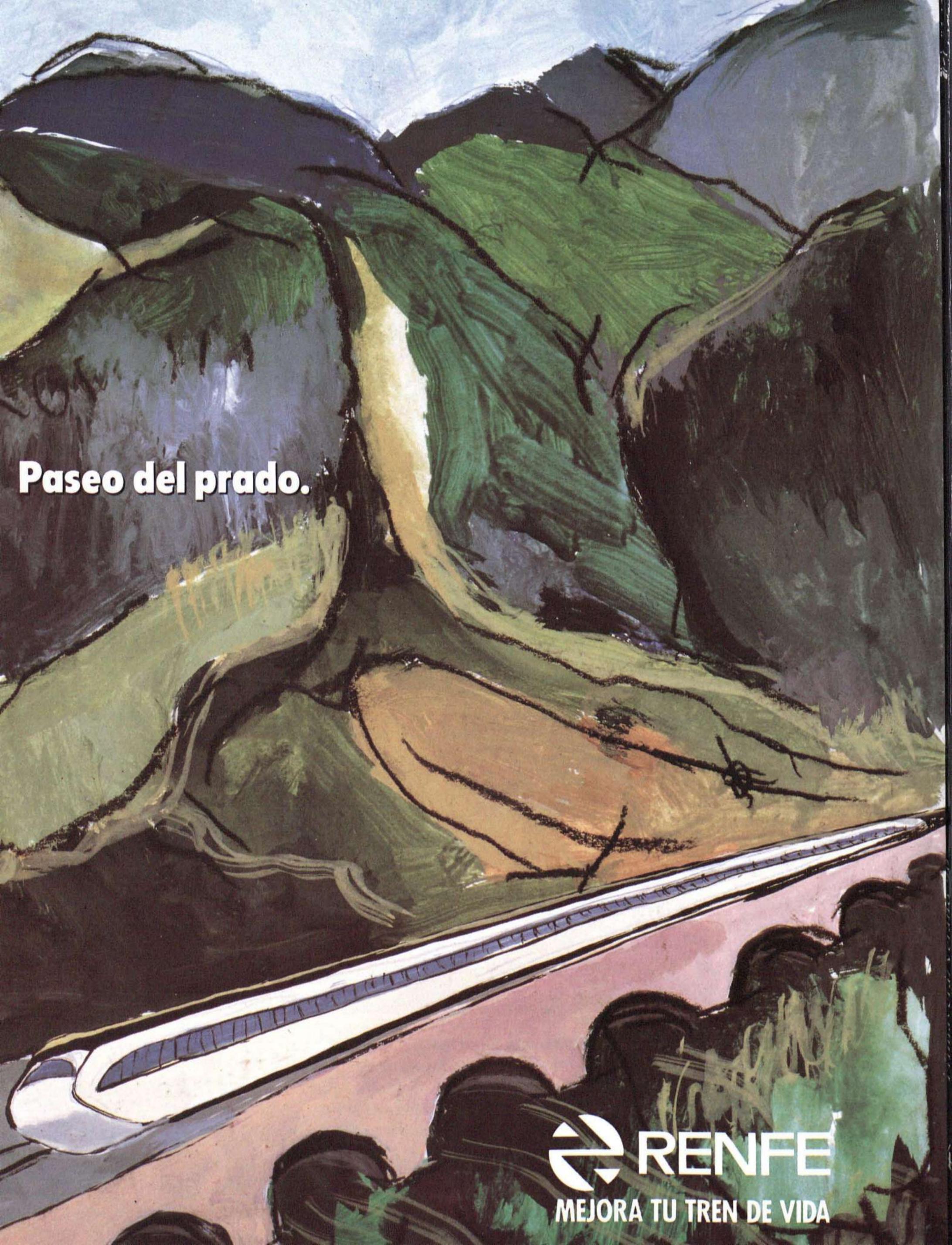
La exposición trata de ofrecer una historia de la fotografía desde un punto de vista crítico, centrándose —a través de unas 250 imágenes— en las relaciones recíprocas entre la forma pictórica y la evolución del oficio fotográfico. No se queda, pues, en una simple recopilación de imágenes de diferentes épocas, sino que muestra una visión de las dinámicas que han producido los cambios en la evolución del medio.

Se trata de la primera panorámica que el MOMA realiza sobre este logro artístico desde que en 1937 hiciera la exposición *Fotografía: 1839-1937*. Una vez clausurada la exposición, está prevista una itinerancia por los circuitos internacionales.

Otras dos instituciones celebran este aniversario: el Centro George Pompidou de París expone una muestra con el título *La invención de un arte* y en la Staatsgalerie de Stuttgart se puede ver la exposición *150 años de fotografía*.



En Carlos I
hay algo muy especial.

A painting in a visible, expressive style. The scene is a park with a train in the foreground. The train is white with a blue stripe and is moving from left to right. The background is filled with lush green trees and a path. The sky is a mix of blue and white, suggesting a bright day. The overall mood is peaceful and scenic.

Paseo del prado.

 **RENFE**

MEJORA TU TREN DE VIDA